



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo

Composição da Voz

A construção do personagem em
Frank Sinatra está resfriado, de Gay Talese

Gabriela Caixeta Alcuri
Pedro Guilherme Bastos Menezes

BRASÍLIA
2013



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo

Composição da Voz

A construção do personagem em
Frank Sinatra está resfriado, de Gay Talese

Gabriela Caixeta Alcuri
Pedro Guilherme Bastos Menezes

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da
Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília,
como requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Paulo Paniago

BRASÍLIA
2013



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo
Trabalho de conclusão de curso

___/___/___
BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Paulo Paniago (Orientador)

Professora Dra. Liziane Guazina

Professor Dr. Sérgio de Sá

Professor Dr. Luiz Martins da Silva (Suplente)

BRASÍLIA

2013

*A nossos pais e professores
(e à vovó Margarida).*

Agradecimentos

Agradecemos, em primeiro lugar, aos nossos pais, José Roberto Alcuri Jr. e Pedro Neves Menezes, e às nossas mães, Simone Maria Caixeta Alcuri e Sandra Maria Bastos Menezes. Graças a vocês pudemos escolher o que fazer com os quatro anos de universidade. Pelo carinho e amor incondicional, muito obrigado.

Aos nossos irmãos, Guilherme Caixeta Alcuri, Pedro Henrique Bastos Menezes e Maria Luísa Bastos Menezes: pelo apoio (mesmo que do outro lado do mundo), por dividir o computador, por não jogar videogame (e sair do Netflix, no caso da Lulu) enquanto estávamos escrevendo este trabalho – obrigado.

Nosso muito obrigado também aos amigos de curso, que nos acompanharam nas longas horas de aulas duplas de ICom e nesses oito semestres que, no fim, duraram tão pouco. A André Vaz, Monique Rodrigues, Dario Joffily, Raphael Sandes, Cintia Nani, Camila Rodrigues, Letícia Jábali, João Bosco, Rogerio Verçoza, Isabela Bonfim, Marina Baldoni, Ivan Sasha, Rafaella Felix, Rafaela Lima, Roberta Pinheiro. A todos esses e tantos outros que nos acompanharam em reuniões de pauta de duas a três horas, coberturas no domingo pela manhã e cervejas depois do fechamento.

E, é claro, àqueles que sempre nos cobraram pré-apuração, esforço de reportagem e texto impecável: obrigado a todos os professores do curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília. Especialmente, aos que nos ensinaram que podemos, com cuidado e coragem, desconstruir a pirâmide invertida: Paulo Paniago, Sérgio de Sá, Liziane Guazina e Luiz Martins. Obrigado também aos maravilhosos professores do Departamento de Teoria Literária: Piero Eyben e Elizabeth Hazin, que nos (re)ensinaram a ler aquilo que mais amamos.

Obrigada aos meus avôs, Pedro Ferreira Caixeta e José Roberto Alcuri, e às corajosas a mulheres que se casaram com eles: Margarida Maria Caixeta e Maria Bernadete Gama Alcuri – por me apoiarem não importasse qual fosse o sonho.

À Jussara Carla, prima a qual chamo tia e que é como mãe, por infundir em mim, desde sempre, o desejo pelo saber e a determinação para multiplicar as horas do dia.

Muito obrigada a Alice Dias, Ana Beatriz Camargo, Bárbara Isquierdo, Camila Lourenço, André Gianni, Amanda Paiva e Raissa Procópio – pelos Happy Hours, churrascos, festas e loucuras. Vocês foram a experiência universitária.

Obrigado a Bruno Gomes Fonte Bôa, pelas cervejas, chácaras, e discussões (musicais, literárias, audiovisuais, pseudo-filosóficas-éticas e tudo o mais); e a Pedro Soares Santos, monarquista inveterado, exímio presenteador de livros e amigo incontestado (e aquele 176 que não se esquece?).

À Facto – Agência de Comunicação, especialmente a Max Valarezo, Monique Rodrigues, Otávio Andrade, Nathalia Zôrzo, Karoline Marques, Julia Lugon, Eduardo Barretto, Henrique Albuquerque, Rafael Gontijo e Gabriel Freire. Me ensinaram a dar passos de peso, a ir de mãos dadas. Obrigada pelas reuniões, *feedbacks*, oportunidades e ensinamentos. Obrigada por serem o lugar onde eu mais aprendi e mais me senti segura nesses quatros anos de Universidade.

Ao povo da Bratislavia: Vitor Sacramento, Vanessa Miranda, Marcus Gesteira, Alisson Asevedo, José R. Moreira, Jonathan Paulino, Serenna Alves, Diego Sacramento e Maysa Meirelles Casella, por tão duradoura, divertida e rica amizade.

E, é claro, obrigada a Pedro Menezes –
com quem dividi dois anos, outros dois,
110 páginas de Frank-Talese e o amor do resto de uma vida.

E obrigado a Gabriela Alcuri – que me acompanha desde o primeiro semestre, que me deu motivos a mais para ir a UnB todos os dias e com quem encerro um (de muitos) momentos da vida.

Agradecemos, por fim, à Universidade de Brasília (UnB) – instituição que já deixa saudades – e a todas as pessoas que fazem eternamente parte dela: da tia dos doces ao Chiquinho, passando pelo Edson do SAA e pelos moços simpáticos da xerox. E ao pedacinho dela que é tão importante para nós: à Faculdade de Comunicação e todo o seu corpo de funcionários, especialmente a Seu Isaias, ao Rogério, ao Junior e à Hadassa (melhor monitora!).

Foram quatro anos de aprendizado pelos quais seremos gratos por tantos outros mais.

*Só existe uma receita –
ter o maior cuidado na hora de cozinhar.*

Henry James

Você não precisa de um lead para contar uma história.

Gay Talese

É não ficção. É reportagem-factual. É maravilhoso.

Gay Talese

Resumo

Resumo: o objetivo deste trabalho é mostrar como o jornalista e escritor norte-americano Gay Talese constrói o personagem de Frank Sinatra no perfil *Frank Sinatra está resfriado*, publicado em 1966 pela revista *Esquire*. Fazemos isso após estudo teórico sobre personagens literários, jornalísticos e perfilados; além de estudarmos a construção do personagem, o escritor de não ficção e as fronteiras que existem entre pessoa e personagem. A respeito de *Frank Sinatra está resfriado*, tratamos da apuração e de fatos biográficos do cantor os quais Talese utiliza ao longo do perfil. Tudo isso para, ao fim, expormos como as técnicas literárias, os personagens secundários e o narrador jornalístico compõem o Frank Sinatra de tinta e papel.

Palavras chave: jornalismo literário; Novo Jornalismo; perfil; Frank Sinatra está resfriado; Gay Talese; personagem.

Abstract: the goal of this paper is to show how the american journalist and nonfiction writer Gay Talese builds the character of Frank Sinatra in the profile *Frank Sinatra has a cold*, published in 1966 by the *Esquire* magazine. This is done after a theoretical study about literary characters, journalistic characters and profiled people; besides, we studied the construction of the character, the nonfiction writer and the limits that exist between a person and a character. In *Frank Sinatra has a cold*, we studied the process of research of the profile and the biographical facts about the singer that Talese uses through the profile. All this to, in the end, expose how the literary techniques, the secondary characters and the journalistic narrator compose the ink and paper Frank Sinatra.

Keywords: literary journalism; New Journalism; profile; Frank Sinatra has a cold; Gay Talese; character.

Sumário

Apresentação	12
1 Referencial teórico-metodológico	16
1.1 Metodologia	16
1.2 Jornalismo literário & Novo Jornalismo	17
1.3 Perfil	22
1.4 Narratologia	24
1.5 Técnicas literárias	25
2 Personagem	29
2.1 Personagem literário	29
2.1.1 Modo de fazer	34
2.2 Personagem jornalístico e perfilado	36
2.2.1 Escritor de não ficção	39
2.3 Pessoa e personagem	43
3 <i>Frank Sinatra está resfriado</i>	48
3.1 Apuração	49
3.2 Perfil e biografia	53
3.3 Construção do personagem	56
3.3.1 Técnicas literárias	57
3.3.1.1 Ação	57
3.3.1.2 Descrição	59
3.3.1.3 Desenlace	61
3.3.1.4 Diálogo	63
3.3.1.5 Digressão	66
3.3.1.6 Analepse ou flashback	68
3.3.1.7 Qualificação explícita	69
3.3.1.8 Detalhe	70
3.3.1.9 Leitmotiv mnemônico	72
3.3.1.10 Discurso indireto livre	74
3.3.1.11 Itálico	75
3.3.1.12 Intercalações musicais	76
3.3.2 Personagens secundários	78
3.3.3 Narrador jornalístico	91

3.3.4 Quem é Frank Sinatra?	96
Considerações finais	100
Referências bibliográficas	102
Anexos	104
Anexo 1: O processo de escrita	104
Anexo 2: <i>Esquire</i> de abril de 1966	108

Apresentação

Quando estávamos no quarto semestre do curso de jornalismo, iniciando as disciplinas práticas do currículo, as dificuldades inerentes à profissão se apresentaram sem demora. Frustrados com a inacessibilidade de certas fontes, fomos, como bons jovens estudantes universitários, reclamar ao professor Paulo Paniago, hoje orientador deste trabalho. Foi aí que Paniago nos disse ser jornalismo “a arte de sujar os sapatos”, e que Gay Talese – até então desconhecido por nós – fizera um (incrível) perfil de Frank Sinatra *sem entrevistar o cantor*.

Publicado em abril de 1966 na revista *Esquire*, o perfil *Frank Sinatra está resfriado*, escrito pelo jornalista norte-americano Gay Talese, abarca um momento específico da vida de um dos maiores símbolos da música popular internacional. Frank Sinatra (1915-1998) teve 60 anos de carreira, de 1935 a 1995, período no qual produziu mais de 70 álbuns. Além de cantor, Sinatra atuou em mais de 50 filmes, chegando a ganhar o Oscar na categoria ator coadjuvante por *A um passo da eternidade* (1953).

Gay Talese foi enviado a Los Angeles pela *Esquire* no final de 1965 para entrevistar Frank Sinatra, encontro já acertado entre o editor da revista e o assessor do cantor. Sinatra, porém, estava resfriado, e não só isso: preocupadíssimo com questões pessoais, como a possível exposição de suas conexões mafiosas em documentário a ser exibido a pouco tempo dali. Negou-se a ser entrevistado. A resposta de Talese foi observá-lo pelos três meses seguintes, entrevistar mais de cem pessoas ligadas a Sinatra – e então escrever o perfil.

Ainda não conhecíamos jornalismo literário ou o Novo Jornalismo quando Paniago nos falou do perfil, e, ao lermos *Frank Sinatra está resfriado*, a “não-entrevista” foi apenas um dos muitos aspectos que nos chamaram a atenção. Primeiramente, o gênero: não sabíamos que um texto jornalístico poderia se focar em *pessoas* em vez de *acontecimentos*. Em segundo lugar, a *maneira* com que o perfil é escrito: era como se lêssemos um livro de literatura, não um jornal.

Desde então, *Frank Sinatra está resfriado* é protagonista de histórias particulares de cada um de nós. Pedro queria fazer um perfil de um dos moradores da cidade de Inhumas, destino de nossa viagem na disciplina Técnicas de Jornalismo. Pediu referências a Paniago e, dias depois, leu todos os perfis escritos por Gay Talese reunidos

em *Fama e anonimato* (2004). Dentre eles, o de Frank Sinatra. Já havia lido, mas decidiu reler – duas vezes.

Esse mesmo livro, no quinto semestre, foi levado por Gabriela a São Paulo, onde foi autografado pelo próprio Gay Talese em palestra durante o 4º Congresso Internacional Cult de Jornalismo Cultural. Ao cursamos juntos a disciplina Jornalismo Literário, no semestre seguinte, também ministrada por Paulo Paniago, Gabriela fez como trabalho final uma comparação entre o perfil e a biografia *Sinatra: a vida* (2012), de Anthony Summers e Robbyn Swan.

O tema de sua monografia já estava decidido: “A construção do personagem em *Frank Sinatra está resfriado*, de Gay Talese”, tal qual figura hoje no subtítulo deste trabalho. A decisão de que ambos os nossos nomes apareceriam veio depois, durante a formulação do pré-projeto, quando Gabriela convidou Pedro para fazerem-no juntos. As referências que ela havia listado até então tomavam várias páginas, de forma que pensou que, se o trabalho fosse feito em dupla, poderia se chegar mais longe na discussão proposta: dividir leituras, discutir constantemente, revisar um ao outro.

Definimos, pois, o que faríamos: explicar como Gay Talese *constrói* Frank Sinatra a partir de palavras, que técnicas literárias usa e por que, ainda assim, o perfil não é uma obra de ficção. Vimos ser necessário discutir os limiares entre pessoa (“ser físico”) e personagem (“ser de palavras”) e as limitações do escritor de não-ficção; tratar não só do texto isoladamente mas considerar seu processo de produção e a fusão entre narrador e autor.

Com a necessidade de discutir todos esses temas, organizamos nosso trabalho da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, **1) Referencial teórico-metodológico**, iremos sistematizar o método utilizado na pesquisa, desde o tipo de leitura que fizemos de *Frank Sinatra está resfriado* até o modo de escrita em dupla. Trataremos também, nos subcapítulos, de grandes temas sobre os quais construímos este trabalho, e cuja exposição minuciosa julgamos necessária: **1.2) Jornalismo literário & Novo Jornalismo; 1.3) Perfil; 1.4) Narratologia; e 1.5) Técnicas literárias.**

Em **2) Personagem**, discutiremos os conceitos de personagem literário (e suas mudanças ao longo da história) e jornalístico (diferenciando este último de perfilado), a fim de criar uma base teórica sólida que utilizaremos para analisar Frank Sinatra enquanto personagem. Apontaremos como se dá – no âmbito da construção verbal – a

caracterização desses personagens; e quais os principais entraves (e vantagens) de se escrever não ficção. Por fim, abordaremos a relação ao mesmo tempo evidente e dúbia que há entre *pessoa* e *personagem*.

É em **3) *Frank Sinatra está resfriado*** que se concentra, propriamente, a análise da construção do personagem. Enumeraremos os temas tratados no perfil e iremos compará-los com os fatos biográficos de Sinatra descritos por Summers e Swan em *Sinatra: a vida* (2012). Trataremos de detalhes do processo de apuração de Talese – a “captação” da realidade –, ponto de partida e parte integrante da construção do perfilado.

A partir daí, demonstraremos, em **3.3) Construção do personagem**, como Talese compõe o protagonista *no texto*, utilizando **3.3.1) Técnicas literárias** e **3.3.2) Personagens secundários** para caracterizá-lo a partir de sua observação. Para tanto, faz uso do **3.3.3) Narrador jornalístico**, cuja especificidade o torna diferente do narrador comumente tratado na teoria da literatura, em que é comum distinguir *narrador* de *autor*. Em *Frank Sinatra está resfriado*, a questão é mais problemática, já que Talese coloca-se no texto e busca atender aos limites de sua observação e do conhecimento que tem da realidade, respeitando-a como princípio do jornalismo – sendo que, ao mesmo tempo, há um certo processo de ficcionalização de si mesmo.

Por fim, em **3.3.4) Quem é Frank Sinatra?**, defenderemos que o Frank Sinatra do perfil é *um* Frank Sinatra, o Frank Sinatra *de Talese*; e que, assim como o jornalista o *observou* para criá-lo, o leitor também o cria ao *lê-lo*. O personagem é, pois, objeto de interpretação de Talese *e* do leitor, tornando-se plural em sua personalidade, dada a subjetividade de quem especula sobre ele.

Nos **Anexos** estarão algumas imagens dos esquemas multicoloridos que Talese fez para organizar as ideias e escrever *Frank Sinatra está resfriado*. Também, a título de curiosidade, trouxemos a capa e a primeira página do perfil publicado na *Esquire* de abril de 1966.

Ao explorarmos os mecanismos de construção de personagem e de apuração empregados por Talese, pretendemos gerar interesse não só acadêmico, como também profissional: de que forma jornalistas podem representar pessoas de maneira fidedigna, a partir de técnicas literárias? Além disso, como tornar o texto mais atrativo ao leitor?

Humberto Werneck, jornalista que assina o posfácio da edição brasileira de *Fama e anonimato*, explica, acerca do Novo Jornalismo, que, “ao se valer de instrumentos da

narrativa de ficção, o bom jornalista, longe de querer embonitar seu texto, está empenhado em uma indispensável empreitada de sedução – sem a qual corre o risco de simplesmente não ser lido” (2004, p. 525).

Decidimos tomar para nós mesmos essa “empreitada de sedução”. E, inspirados pelo jornalismo que no início dos anos 1960 fez-se também literatura, tomamos a liberdade de escrever a monografia que gostaríamos de ler.

Avancemos, pois.

1) Referencial teórico-metodológico

1.1) Metodologia

Utilizamos, para citações ao longo do trabalho, a tradução de *Frank Sinatra está resfriado* de Luciano Vieira Machado, presente na coletânea de perfis e reportagens de Gay Talese *Fama e anonimato*, publicada em 2004 pela Companhia das Letras. Também lemos o perfil em inglês a fim de apurarmos possíveis perdas, devido ao processo tradutório, no que toca a caracterização e a construção do personagem. Notas de rodapé as explicitarão quando necessário.

Para fins de organização durante a pesquisa, dividimos o perfil em doze partes, baseando-nos em como ele está disposto em nossa edição. Quando ocorre grande mudança de tema ou de espaço diegético, há maior espaçamento entre um parágrafo e outro, sendo que, se um parágrafo encerra uma parte ao pé de uma página, para que a divisão não fique imperceptível, há sinais gráficos no começo da página seguinte para evidenciar e demarcar o salto de uma parte a outra (“* * *”)¹.

As partes são as seguintes: 1ª (páginas 257 a 266); 2ª (páginas 267 a 269); 3ª (páginas 270 a 272); 4ª (páginas 272 a 278); 5ª (página 279); 6ª (páginas 279 a 287); 7ª (páginas 288 a 289); 8ª (páginas 289 a 290); 9ª (páginas 290 a 296); 10ª (páginas 297 a 299); 11ª (páginas 299 a 307); 12ª (página 307).

Tal divisão nos ajudou a perceber a linha cronológica da história, já que Talese utiliza muitas digressões, além de manipular o tempo da narrativa, de modo que ora avança, ora retrocede, e ora retorna à “linha principal”. A separação em partes ajudou-nos também na definição dos temas tratados em cada um – por vezes únicos, por outras múltiplos. O resfriado, por exemplo, estende-se da primeira parte ao começo da sexta. Tem-se, então, cinco partes que tratam de Sinatra resfriado; enquanto em outras sete ele já se recuperou – e o leitor tem a oportunidade de comparar suas atitudes em ambos os casos.

¹ Na versão digital disponível no site da revista *Esquire* (<http://www.esquire.com/features/ESQ1003-OCT_SINATRA_rev_>, acessado em 04.11.2013), a demarcação das diferentes partes foi feita com uso de caixa alta e negrito ao começo de cada uma delas. A versão digital, porém, tem *onze* (e não doze) desses destaques. A parte que consideramos mais distintiva do perfil – o trecho em que Talese expõe uma série de afirmações pessoais acerca de Sinatra, juntamente com depoimento de pessoas próximas do cantor – não constitui uma parte isolada no texto do site. Na nossa edição de *Fama e anonimato*, o trecho se situa entre as páginas 289 e 290, e está destacado do texto anterior e posterior com espaços em branco, além de estar inteiramente em itálico, tal a sua dissonância com o restante. Essa divisão faz-nos mais sentido, e apesar de diferente da “oficial” (não podemos dizer da “original”, já que não tivemos acesso à revista da época), resolvemos adotá-la.

A leitura que fizemos do perfil procurou desvendar os mecanismos de construção do protagonista, Frank Sinatra. Para tanto, mapeamos as técnicas utilizadas por Gay Talese – descrição, digressão, *flashback* etc. – e nos perguntamos como cada uma delas trabalha a fim de caracterizar o perfilado. Fizemos o mesmo processo de mapeamento quanto aos personagens secundários, e tivemos especial atenção com o narrador jornalístico.

Para a construção do personagem, tomamos como ponto de partida a teoria literária, já que é na literatura que os autores do Novo Jornalismo se inspiraram para romper com o *lead* e com o formato da pirâmide invertida. Além disso, mesmo teóricos do jornalismo literário, ao se referirem a técnicas utilizadas por escritores de não ficção, recorrem à literatura para explicá-las.

Baseamo-nos especialmente em autores e críticos literários do século XX, que escreveram obras sistemáticas sobre o gênero romance, a exemplo de Georg Lukács e Edward Morgan Forster. Utilizamos, também, dos críticos brasileiros Antonio Candido e Beth Brait. No que se refere ao estudo da narrativa, Mieke Bal é nossa principal referência.

Buscamos, porém, não fazer apenas uma análise *literária* de um texto *jornalístico*. Levando em conta as obras de Luiz Gonzaga Motta acerca da análise da narrativa jornalística, tentamos ao máximo alinhar a construção do personagem ao processo de apuração de Talese e a fatos biográficos de Frank Sinatra. Materiais adjacentes, como entrevistas, também foram utilizados.

Procuramos também teóricos do jornalismo literário e do Novo Jornalismo. Os autores escolhidos foram Tom Wolfe, Felipe Pena e Paulo Paniago – para tratar do Novo Jornalismo – e Alceu Amoroso Lima e Albert Chillón – a fim de elucidar aspectos relevantes do jornalismo literário.

No que se refere à escrita da monografia, não a fizemos totalmente a quatro mãos. Escrevemos juntos a **Apresentação, 1.1) Metodologia, 3) Frank Sinatra está resfriado e Considerações finais**; enquanto as subseções restantes de **1) Referencial teórico-metodológico** e todas as de **2) Personagem** foram divididas entre nós.

Antes da reunião semanal com nosso orientador, revisamos os textos escritos pelo outro, e não foram poucas as vezes em que – seja na escrita ou na revisão – procuramos o debate e (re)decidimos questões importante do trabalho. Depois da leitura da primeira versão por parte de nosso orientador, reescrevemos juntos eventuais modificações.

1.2) Jornalismo literário & Novo Jornalismo

As fronteiras entre literatura e jornalismo são, por vezes, tão transparentes que algumas definições sobre a atividade jornalística em geral, sem levar em conta correntes específicas como o jornalismo literário ou o Novo Jornalismo, sugerem a relação entre este ofício e a literatura. De acordo com o jornalista Clóvis Rossi, no livro *O que é jornalismo?* (1995),

Jornalismo, independentemente de qualquer definição acadêmica, é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de seus alvos: leitores, telespectadores ou ouvintes. Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra, acrescida, no caso da televisão, de imagens. (ROSSI, 1995, p. 13)

O professor, escritor e jornalista Alceu Amoroso Lima, no livro *Jornalismo como gênero literário* (1960), debate essa questão ao considerar o jornalismo um gênero literário. Isso porque, de acordo com ele, o jornalismo – assim como a literatura – não utiliza a palavra apenas como *meio* para comunicar alguma coisa, mas a transforma em *fim* (AMOROSO LIMA, 1960, p. 19). Segundo o autor,

O que faz com que a História ou Filosofia, Matemática ou Física sejam diferentes de Literatura, é que nelas, além da especificidade diferente do seu objeto, a palavra tem apenas valor de meio. às vezes substituído por sinais, tal a sua importância secundária. Ao passo que na literatura, a palavra é um fim em si. (*idem*)

Amoroso Lima defende ainda que o jornalismo pode ser considerado literatura em sentido lato² ou corrente³, mas nunca em concepção puramente estética:

A beleza do jornalismo está precisamente em ultrapassar a beleza estética para alcançar a beleza intrínseca, ligada à função e a finalidade para-estética. [...] A beleza da arte jornalística está na proporção em que a sua acentuação verbal (o meio como fim) é apenas relativa, e não absoluta como na poesia. (*ibidem*, p. 48)

O autor defende ainda a necessidade do jornalista de se adaptar às exigências do jornalismo de informação, atualidade, objetividade e estilo (*ibidem*, p. 43), além de colocar a informação como “primeiro e precípua fim do jornalismo” (*ibidem*, p. 48). É aí que entra a importância do *estilo jornalístico*, o qual admite ao profissional da área transformar a palavra *em fim*, em vez de simples meio para divulgar informação:

Se o estilo comum do jornalismo exige certas condições intrínsecas e rigorosas, já o estilo próprio admite, como sempre, a máxima liberdade. Preenchidas as condições comuns – precisão, concisão,

² “Toda expressão verbal falada ou escrita.” (AMOROSO LIMA, 1960, p. 18)

³ “Toda expressão verbal com ênfase nos meios de expressão. Expressão verbal, antes de tudo, pois a palavra é a diferença específica da literatura entre as outras artes. Mas a palavra com valor de fim e não apenas com valor de meio.” (*ibidem*, p. 19)

clareza, cultura – então a liberdade, em vez de ser condicionada pelo gênero, é uma exigência dele mesmo e da condição do próprio jornalista, que é um artista como outro qualquer (*ibidem*, p. 58)

A última consideração necessária a respeito das ideias de Amoroso Lima é que o autor não considera *todo* jornalismo como literatura, pois “mau jornalismo não é literatura, como tampouco o é má poesia ou mau romance” (*ibidem*, p. 22). Mais a frente, o professor explica que “fazer da informação um gênero literário, é o sinal do bom jornalista. Fazer de um gênero literário, como o jornalismo, uma simples informação, é o sinal de um mau jornalista” (*ibidem*, p. 47).

Feitas essas ponderações iniciais sobre jornalismo, podemos entrar no âmbito do jornalismo literário, a partir de seu surgimento. Em *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* (1999), Albert Chillón, estudioso das relações entre literatura e jornalismo e professor da Universidade Autônoma de Barcelona, considera o livro de Daniel Defoe *Um diário do ano da peste* (1722) o primeiro livro de jornalismo literário (CHILLÓN, 1999, p. 77). De acordo com o autor, para escrever o texto, Defoe compilou uma série de dados e entrevistou os sobreviventes, a fim de reconstruir a experiência da epidemia e seus efeitos sobre a população (*ibidem*, p. 78). O autor também cita *História da coluna infame* (1842), de Alessandro Manzoni, como trabalho de jornalismo literário. Chillón explica que

Defoe e Manzoni não são dois casos isolados, mas sim dois exemplos significativos de um fenômeno cultural e comunicativo: o nascimento simultâneo do jornalismo e do romance moderno. No meu entender, é impossível compreender a origem e a formação de um sem o outro. Isso não só porque os grandes escritores de ficção se dedicavam *também* ao jornalismo, mas sim porque a partir do século XVIII e, sobretudo, do século XIX aparece com força na Europa e nos Estados Unidos uma nova *sensibilidade realista*, muito atenta à captação das palpitações dos novos tempos. (*ibidem*, p. 80, tradução livre)

Chillón dá ainda grande importância à influência do romance realista no jornalismo literário, além de mostrar quais narrativas documentais⁴ foram importantes para consolidação dele. Isso é mais perceptível a partir do século XIX, no qual o apetite de realidade gerou o desaparecimento das fronteiras que originalmente separaram ficção e não ficção (categorias, ao mesmo tempo, *estéticas e epistemológicas*) (*ibidem*, p. 188). A percepção desses limites mais nebulosos

Teve importantes consequências em dois campos concretos da atividade comunicativa e cultural: de um lado, no romance, algumas modalidades transformaram-se notoriamente por influência da *sensibilidade documental* contemporânea; de outro, no jornalismo escrito, que paralelamente

⁴ O quarto capítulo da obra mostra as influências de gêneros documentais. São eles: diário íntimo, autobiografias, memórias, confissões, cartas, crônica, relato de viagens, biografias, artigo de costumes, ensaio e cinema.

experimentou uma série de mudanças causadas, em boa medida, por influência direta da narrativa fictícia. (*idem*, tradução livre)

Apesar das origens do jornalismo com características literárias remontarem aos séculos XVIII e XIX, este trabalho pretende tratar de uma vertente específica do jornalismo literário – o Novo Jornalismo, que teve origem nos Estados Unidos na década de 1960. Chillón explica que o Novo Jornalismo pode se dizer “novo” porque aceitou o desafio de ir contra o discurso jornalístico hegemônico. Mas, ao mesmo tempo, é velho “porque retorna a fontes primitivas da tradição jornalística: a eloquência da palavra e a capacidade evocadora da narração. Não há originalidade possível sem retorno às origens” (*ibidem*, p. 195, tradução livre).

A obra inaugural⁵ do Novo Jornalismo foi publicada em 1946, em edição especial da revista norte-americana *The New Yorker*. *Hiroshima*, grande reportagem escrita pelo jornalista John Hersey⁶, narra a história de seis sobreviventes da bomba atômica lançada no Japão ao fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo Chillón,

A inovação de Hersey consistiu em compor a reportagem mediante técnicas muito próximas das do romance realista, consonantes com a vontade do escritor de se manter fora do relato, tão ausente como queria Flaubert enquanto escrevia *Madame Bovary*: “Como um deus na criação, invisível e todo poderoso”. (*ibidem*, p. 197, tradução livre)

No livro *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2004), o jornalista norte-americano Tom Wolfe, um dos grandes expoentes do Novo Jornalismo, identifica os escritores deste tipo de não ficção como os repórteres que antes escreviam reportagens especiais:

“Reportagens especiais” era a expressão jornalística para uma matéria que escapava à categoria da notícia pura e simples. Abrangia tudo, desde pequenos fatos “divertidos, engraçados, geralmente do movimento policial...” [...] até “histórias de interesse humano”, relatos longos e quase sempre hediondamente sentimentais sobre almas até então desconhecidas colhidas pela tragédia ou sobre hobbies estranhos dentro da área de circulação da folha... (WOLFE, 2004, pp. 13-14)

Antes dos anos 1960, muitos dos jornalistas que passaram a ser identificados com o Novo Jornalismo – inclusive Gay Talese e Tom Wolfe – eram encarregados de

⁵ Há divergências a respeito de qual é a obra inaugural do Novo Jornalismo. A maioria dos autores, inclusive Chillón, considera *Hiroshima*, mas Tom Wolfe, no livro *Radical chique e o Novo Jornalismo*, contempla *Joe Louis: o rei na meia idade*. De fato, as características inovadoras do subgênero são mais verificáveis em *Joe Louis* – como longos diálogos e descrição de estados de espírito dos personagens –, mas não se pode desconsiderar a herança que o texto de Hersey deixou para os novos jornalistas.

⁶ “É possível falar da *herança Hersey* na literatura e no jornalismo norte-americanos. Autores de reportagens literárias e romances jornalísticos como Lilian Ross, Truman Capote, Norman Mailer e Gay Talese reconheceram em diversas ocasiões a influência que o autor de *Hiroshima* exerceu sobre eles: de um lado, pela fidelidade impecável dos relatos recolhidos, e por outro, pela combinação alcançada pela *depth reporting* (reportagem em profundidade) cultivada pelo escritor, além dos recursos de escrita de estirpe romanesca com os quais configurou sua obra capital” (CHILLÓN, 1999, p. 202. Tradução livre).

reportagens especiais. De acordo com Wolfe, no início da década de 60, começou a surgir a ideia de que “talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance. *Como um romance, se é que me entendem*” (*ibidem*, p. 19).

O primeiro texto lido por Wolfe com as características do Novo Jornalismo foi *Joe Louis: o rei na meia-idade*, perfil escrito por Gay Talese e publicado na *Esquire* em 1962. A primeira reação de Wolfe foi indagar-se: “*Pelamor de Deus que que é isto*” (*ibidem*, p. 19). O texto mostra a velhice daquele que um dia foi herói nos esportes, ficando careca e triste. O *como contar* foi o grande diferencial deste perfil:

As passagens entre as cenas, as passagens narrativas, eram no estilo convencional do jornalismo de revista dos anos 50, mas podiam facilmente ser refeitas. Com muito pouco esforço, o texto podia se transformar num conto de não ficção. A coisa realmente única a respeito do texto, porém, era a reportagem. Isso eu francamente não entendi de início. (*ibidem*, p. 22)

Wolfe pensou, primeiramente, que Talese poderia ter criado cenas inteiras — pois não compreendia *como* uma reportagem poderia ser estruturada daquela maneira. “O engraçado é que essa foi precisamente a reação que incontáveis jornalistas e intelectuais da literatura teriam ao longo dos nove anos seguintes, à medida que o Novo Jornalismo ganhava força. *Os filhos-da-mãe estão inventando!*” (*ibidem*, p. 22).

Não estavam.

Eles estavam indo além dos limites convencionais do jornalismo, mas não apenas em termos de técnica. O tipo de reportagem que faziam parecia muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e sem dúvida mais exigente em termos de tempo do que qualquer outra coisa que repórteres de jornais ou revistas, inclusive repórteres investigativos, estavam acostumados a fazer. Eles tinham desenvolvido o hábito de passar dias, às vezes semanas, com as pessoas sobre as quais escreviam. Tinham de reunir todo o material que o jornalista convencional procurava – e ir além. Parecia absolutamente importante *estar ali* quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente. (*ibidem*, pp. 37-38)

O Novo Jornalismo, de acordo com Wolfe, utiliza-se de quatro recursos principais para a construção de seus textos. São eles: a construção cena a cena, o diálogo completo, o ponto de vista em terceira pessoa e o “registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, [...] e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena” (*ibidem*, pp. 53-55).

O resultado da combinação de recursos do romance com a apuração jornalística é, segundo o autor, texto que não deve ser encarado como algo a ser lido *como um romance*, e sim como literatura em si (*ibidem*, p. 57). A literatura da vida real, que narra a realidade para além das meras declarações de fontes oficiais e das respostas a seis perguntas fixas.

O professor e jornalista Felipe Pena, no livro *Jornalismo Literário* (2011), apresenta outras características a respeito do gênero. De acordo com ele, jornalismo literário

significa potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embulhar o peixe na feira. (PENA, 2011, p. 13)

Nessa definição, Pena abarca sete características principais do jornalismo literário. O autor as chama de “estrela de sete pontas” (*idem*), porque todas são imprescindíveis para a construção de um texto que se enquadre nesse gênero.

Além das nomenclaturas, características e conceitualização, é importante explicar qual é a postura do jornalista literário – ou seja, como ele se coloca diante dos fatos. Para tanto, é necessário contrastá-lo frente ao chamado jornalismo convencional. De acordo com o professor e pesquisador de jornalismo literário Paulo Paniago, na tese *O gênero perfil nas revistas The New Yorker e Realidade* (2008):

É necessário ultrapassar a barreira que estabelece que o jornalista seja mero “reprodutor do real”, ou que é dotado de objetividade e isso basta. A inteligência por trás do argumento do jornalismo literário reside no fato de os jornalistas se perceberem como seres inteligentes e articulados, articuladores da realidade com a qual interagem. O jornalista literário não se exime de responsabilidade, não admite meramente reproduzir aspas da fonte, como se isso não gerasse maiores consequências – ele é autor do texto e reclama para si essa autoria. (p. 28-29)

O autor defende ainda a relevância de interagir com os entrevistados em outro nível e da importância do narrador para o sucesso da narrativa. Na tese, Paniago trata especificamente do gênero perfil – uma das possibilidades de aplicação do jornalismo literário, na qual se encaixa *Frank Sinatra está resfriado*. É sobre esse gênero que trataremos no próximo tópico.

1.3) Perfil

Este é o gênero jornalístico do qual *Frank Sinatra está resfriado* faz parte e, portanto, torna-se imprescindível expor algumas definições e particularidades a respeito dele neste momento do trabalho. De acordo com o co-fundador e vice-presidente da Academia Brasileira de Jornalismo Literário, Edvaldo Pereira Lima, perfil é a obra “que procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personalidade anônima que, por algum motivo, torna-se de interesse” (Anexo 1 *In*: CASTRO, 2010, p. 83). Assim, perfis são textos sobre indivíduos que, de alguma maneira, se destacam dentro da sociedade.

O jornalista e professor Sergio Vilas Boas, no livro *Perfis e como escrevê-los* (2003), explica que este tipo de gênero jornalístico enfoca somente alguns momentos da vida do indivíduo representado – diferentemente da biografia, a qual pretende mostrar a trajetória do indivíduo do nascimento à morte (p. 13). De acordo com ele, o perfil “é uma narrativa curta tanto na extensão quanto no tempo de validade de algumas informações e interpretações do repórter. E é de natureza autoral” (*idem*).

Ele, assim como Paulo Paniago, valoriza a *autoria* do texto, porque considera serem as experiências pessoais do repórter indissociáveis do tema trabalhado. “A pretensão à objetividade é uma fixação (ou seria um falso problema?) difícil de erradicar no cotidiano do jornalismo convencional” (*ibidem*, p. 12).

Se o perfil é diferente da biografia pela extensão e temporalidade, ele difere da reportagem pelo enfoque. O perfil trata *do indivíduo*⁷ e retrata a visão de mundo dele – como já explicitado, o perfilado é o centro do texto. Na reportagem, o foco vai para os eventos nos quais o indivíduo se envolve e, em geral, o trata como personagem para exemplificar situações. As ideias são de Paniago (2008, p. 25).

Por ser um texto que tem por objetivo a referencialidade a alguém – “elucidar, indagar, apreciar a vida num dado instante” (VILAS BOAS, 2003, p. 20) –, é trabalho do jornalista caracterizar seu perfilado, tentar fazer com que o personagem do texto represente da melhor maneira possível *aquela pessoa*. Para tanto, o *modo* de contar a história é importantíssimo. Sobre isso, Paniago (2008) explica que perfis são uma maneira jornalística

de se concentrar em algo que pertence, de modo geral, ao reino da literatura: a condução da narrativa por meio do personagem. Os desdobramentos da história são interessantes por conta da existência de um ser humano – ficcional, no caso da literatura; real, no que diz respeito ao jornalismo — que conduz a história (p. 28)

Sobre a maneira de construir as narrativas, Paniago assemelha os recursos utilizados à corrente realista da literatura: “Construção cena a cena; registro do diálogo completo; ponto de vista da terceira pessoa; e registro minucioso de detalhes (gestos, hábitos,

⁷ O trabalho de conclusão de curso *Perfilar coisas* (UnB, 2013), de Tiago Amate, propõe concepção mais ampla do gênero, incluindo nele a representação de lugares e seres inanimados. Amate faz isso a partir da análise de três produções jornalísticas (do jornal-laboratório *Campus*, da revista *piauí* e do *The New York Times*), as quais compartilham “a tentativa de registrar a história de um protagonista que não tem vida; que não fala por si mesmo. Por isso, esses textos só funcionam com as falas de outros (de pessoas que contextualizam e trazem suas histórias para dentro do relato) e as figuras de linguagem, aproximando essas experiências do discurso literário e da confluência com correntes como o *New Journalism*” (AMATE, 2013, p. 105). O próprio Talese, com frequência, perfila coisas. Apenas a título de exemplo, citamos o perfil *VOGUElândia* (2004), a reportagem *A ponte* (2002) e o livro *O reino e o poder* (2009).

roupas, estilos de mobília, maneiras de comer etc.)” (*ibidem*, p. 27). Consideramos, neste sentido, que tais recursos são usados para a construção do personagem – a qual, apesar da mesma utilização de técnicas, não é a mesma nos casos do jornalismo e da literatura, como discutiremos mais à frente neste trabalho.

1.4) Narratologia

Para analisarmos o perfil jornalístico *Frank Sinatra está resfriado*, nos apoiaremos em vários conceitos de narratologia. De acordo com Mieke Bal, teórica holandesa da área, em seu livro *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985), narratologia é a “teoria de textos narrativos” (p. 4), sendo esses aqueles em que um agente (comumente chamado narrador⁸) conta uma história, seja de ficção ou de não ficção. De acordo com a autora, um texto narrativo tem três camadas: *fábula*, *história* e *texto*.

A fábula é “uma série de eventos logicamente e cronologicamente relacionados que são causados ou experimentados por atores”. Aqui entende-se eventos como “transições de um estado a outro” (um processo, acontecimento), e atores como “agentes que desempenham ações” (*ibidem*, p. 5). As partes que constituem a fábula são chamadas de *elementos: eventos, atores, tempo e espaço*.

A história é a fábula organizada a partir de certas premissas, como de que a sequência dos eventos pode diferir da sequência cronológica; de que os atores são providos de traços distintivos, fazendo com que sejam individualizados e se transformem em personagens; ou de que as escolhas narrativas são feitas a partir de um (ou vários) pontos de vista. A essas premissas se dá o nome de *aspectos* (*ibidem*, p. 7).

Quando essa história é contada por um narrador por meio de palavras, ou seja, de signos linguísticos, temos um *texto narrativo* (*ibidem*, p. 8). Ainda de acordo com Bal, há três movimentos possíveis de um texto narrativo, que também levaremos em conta ao analisar o perfil: *narração*, *descrição* e *argumentação* (*ibidem*, p. 8).

Há de se deixar claro, porém, que não iremos apenas aplicar a teoria da narratologia literária a um texto jornalístico, por mais características literárias que ele possa ter. Segundo Luiz Gonzaga Motta em *Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística* (2005), os tipos de análise diferem, já que a narrativa jornalística não pode se preocupar

⁸ Narrador que, como salienta Bal, “não pode ser identificado como o escritor”. No caso de Gay Talese e *Frank Sinatra está resfriado*, por não se tratar de uma obra ficcional e por ele se identificar ao longo do texto como narrador, faz com que essa linha se torne mais tênue. Há também de se levar em conta um processo de ficcionalização do próprio Talese enquanto narrador.

apenas com o produto, em uma análise exclusivamente interna ou imanente, como faz a literária.

Precisamos levar em conta o narrador e sua condição de produção, a narração ou ato de narrar, a narrativa em si, a narratividade encoberta ou descoberta e as ações do narratário (a audiência). [...] A análise da narrativa jornalística recorre a elementos da análise da narrativa literária (ficcional) e da análise da narrativa histórica (fática). (MOTTA, 2005, p. 27)

Também nos apoiaremos, pois, para abarcar esse estudo mais complexo da narrativa, em materiais externos ao texto, tais como: *Como não entrevistar Frank Sinatra*, artigo de Gay Talese publicado na revista *Creative Nonfiction* número 6, de 1996, a respeito do processo de apuração do perfil, e que usaremos em **3.1) Apuração**; a recente entrevista do escritor ao site *Nieman Storyboard*⁹, em que comenta vários trechos do perfil, e que usaremos ao longo de todo o trabalho; e a biografia *Sinatra: a vida* (2012), de Anthony Summers e Robbyn Swan, que tomaremos em comparação com o perfil para a discussão proposta em **3.2) Perfil e biografia**, acerca da representação do cantor nessas duas obras.

1.5) Técnicas literárias

Além da sistematização da narrativa proposta no item anterior, iremos elucidar as técnicas utilizadas pelo escritor para conseguir efeito literário¹⁰ na construção de seus personagens. Talese diz, no prefácio de *Fama e anonimato*, que tenta “apreender a cena em sua inteireza, o diálogo e o clima, a tensão, o drama, o conflito” (p. 10). Para tanto, destacam-se, a partir das definições de Carlos Reis em *Dicionário de narratologia* (2007), de James Wood em *Como funciona a ficção* (2012), e de Paloma Lima no artigo *O detalhe como ornatus e o medo do outro em “O coração denunciador”* (2011), algumas das técnicas empregadas por Talese, seguidas de breves exemplos presentes em *Frank Sinatra está resfriado*:

⁹ Disponível em <<http://www.niemanstoryboard.org/2013/10/08/annotation-tuesday-gay-talese-and-frank-sinatra-has-a-cold>>. A entrevista foi publicada em 8 de outubro de 2013. As citações dessa fonte que se seguem pelo trabalho são fruto de tradução livre.

¹⁰ Consideramos “efeito literário” como sendo a consequência de um “estranhamento” com a linguagem. De acordo com o crítico literário Viktor Chklovsky (1893-1984), no artigo *A arte como procedimento* (In: *Teoria da Literatura: Formalistas russos*, 1971, org. Dionísio de Oliveira Toledo) tal sentimento é tipicamente artístico: “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte” (op. cit., p. 45, grifos do autor).

a) Ação: processo de desenvolvimento de eventos singulares. Necessita da interação de pelos menos três componentes: sujeito, tempo e transformação. (REIS, 2007, p. 16)

Exemplo:

Então uma delas pegou um Kent e logo Sinatra pôs seu isqueiro de ouro debaixo dele. (TALESE, 2004, p. 260)

b) Descrição: fragmento discursivo portador de informações sobre as personagens, objetos, tempo e espaço que configuram o cenário diegético. (REIS, 2007, p. 93)

Exemplo:

[...] alguns dos jovens usavam camisas de veludo azuis ou verdes de colarinho alto, calças justas e mocassins italianos. (TALESE, 2004, p. 267)

c) Desenlace: evento ou conjunto concentrado de eventos que resolve tensões acumuladas ao longo da ação narrativa e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história. (REIS, 2007, p. 97)

Exemplo:

Pouco antes de o sinal abrir, Sinatra voltou-se para ela, olhou-a diretamente nos olhos, esperando pela reação que fatalmente viria. Veio, e ele sorriu. Ela sorriu, e ele se foi. (TALESE, 2004, p. 307)

d) Diálogo: quadro figurativo de enunciação; forma de interação verbal entre personagens. (REIS, 2007, p. 103)

Exemplo:

[...] 'O.k., Frank, você não se importaria em repetir...'.
'Sim, eu me importaria sim', retrucou Sinatra. (TALESE, 2004, p. 275)

e) Digressão: interrupção da dinâmica da narrativa para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados. (REIS, 2007, p. 108)

Exemplo:

[...] o estêreo do outro salão passou a tocar uma canção de Sinatra, 'In the wee small hours of the morning'. É uma balada encantadora que ele gravou pela primeira vez dez anos atrás [...]. (TALESE, 2004, p. 259)

f) Analepse ou *flashback*: movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início. (REIS, 2007, p. 29)

Exemplo:

Uma jovem chamada Jane Hoag, [...] certa vez foi convidada a uma festa na casa da sra. Sinatra, na Califórnia. [...] Logo no começo da festa, a srta. Hoag encostou-se na mesa e, sem querer, bateu o cotovelo em uma das duas peças de um casal de pássaros de alabastro, que caiu no chão e se espatifou. (TALESE, 2004, p. 266)

g) Qualificação explícita: processo de pendor descritivo que tem como objetivo a atribuição de características distintivas aos personagens que caracterizam uma história. (REIS, 2007, p. 51) Pode ser feita pelos próprios personagens (acerca de si ou de outros) ou pelo narrador.

Exemplo:

Ele é o campeão que fez a volta triunfal, o homem que tinha tudo, perdeu tudo e depois recuperou tudo [...]. (TALESE, 2004, p. 259, grifo nosso)

h) Detalhe: ornamento relacionado tanto com o que é concreto na cena, vestimentas, cores, elementos de mobília e decorativos, quanto com aquilo que não é palpável. O ornamento está relacionado a um certo arranjo intencional, a uma forma proposital de organização, mais que aos elementos que ordena. (LIMA, 2011, p. 87)

Exemplo:

Ela segurou a mão dele, observou os dedos dele: eram nodosos e ásperos, e os dedos mínimos, esticados, pois a artrite os tornara tão duros que ele mal podia flexioná-los. (TALESE, 2004, p. 260)

i) *Leitmotiv* mnemônico: característica ou atributo repetido para garantir a vitalidade de um personagem. (WOOD, 2012, p. 112)

Exemplo:

Frank Sinatra, *segurando um copo de bourbon numa mão* e um cigarro na outra, estava num *canto escuro do balcão* entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas *ele não dizia nada* [...] (TALESE, 2004, p. 257, grifos nossos)

[...] mas ele se recostou num banco alto *junto à parede, segurando o copo na mão direita, sem dizer nada* [...]. (TALESE, 2004, p. 267, grifos nossos)

Frank Sinatra, *com um copo de bourbon na mão esquerda*, andou em meio à multidão [...]. (TALESE, 2004, p. 297, grifos nossos)

j) Discurso indireto livre: fala ou pensamento de personagem que vem fundido à narrativa sem a sinalização gráfica usual (travessão, dois pontos, aspas, parágrafo etc.). (WOOD, 2012, p. 21)

Exemplo:

Mas segundo Nancy ele procurou, na medida do possível, ser como todo mundo. Chorou no dia do casamento dela, pois *é muito sentimental e sensível...* (TALESE, 2004, p. 278, grifo nosso)

k) **Itálico:** recurso gráfico usado para acentuar ironia, apontar outros sentidos ou denotar um tom não usual nas falas de personagens.

Exemplo:

[...] homens que saíam de seu caminho para consertar *pessoalmente* alguma coisa errada. (TALESE, 2004, p. 265)

‘Desculpe-me’, acrescentou ele. ‘*Rapaz*, preciso de um drink.’ (TALESE, 2004, p. 276)

l) **Intercalações musicais:** trechos de músicas intercalados à narração de forma a acentuar um sentido da cena ou mesmo prover novos significados e interpretações à composição.

Exemplo:

E dentro de uma semana ele completaria cinquenta anos...

*Life is a beautiful thing
As long as I hold the string
I'd be a silly so-and-so
If should ever let go...* (TALESE, 2004, p. 307)

2) Personagem

Nas próximas seções, discutiremos o conceito de personagem tanto no âmbito literário quanto no jornalístico – escopo teórico que nos será de grande valia ao centrarmos nossa análise na construção do perfilado em *Frank Sinatra está resfriado*.

Em **2.1) Personagem literário**, falaremos de seus diferentes conceitos ao longo da história, baseando-nos no panorama de Beth Brait em *A personagem* (2006) em que compila concepções de autores como Aristóteles, Georg Lukács e E. M. Foster. A seguir, em **2.1.1) Modo de fazer**, à luz da narratologia de Mieke Bal, discorreremos acerca das formas de construir e caracterizar um personagem. Tal exposição de mecanismos literários é importante já que são essas as técnicas utilizadas por Talese e por outros autores do Novo Jornalismo.

Já em **2.2) Personagem jornalístico e perfilado**, procuramos nos posicionar no que se refere ao uso do termo *personagem* no jornalismo diário, seja notícia ou reportagem, e diferenciá-lo do termo *perfilado*. Na subseção **2.2.1) Escritor de não ficção**, expomos algumas características próprias do escritor de não ficção no momento de caracterizar um personagem: referencialidade, fidelidade, verdade.

Por fim, em **2.3) Pessoa e personagem**, tratamos da *humanidade* dos personagens, aspecto essencial independentemente se literários, jornalísticos ou perfilados. Isto é, em que se assemelham aos seres humanos, relação evidente, mas também em que diferem – seus limites podem parecer não tão delimitados à primeira vista.

2.1) Personagem literário

O primeiro a tocar no problema do personagem de ficção foi Aristóteles, ao apontar dois aspectos essenciais, segundo os quais a personagem pode ser tanto reflexo da pessoa humana, quanto *construção* – com existência subordinada às leis do texto (BRAIT, *op. cit.*, p. 28). A primeira particularidade leva em conta o caráter de imitação da realidade¹¹, enquanto a segunda anuncia o conceito de verossimilhança interna da obra¹².

¹¹ Nas palavras de Aristóteles: “Os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes necessariamente são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós [...]” (ARISTÓTELES, 1993, p. 21).

¹² “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos Mitos os sucessos de ação para ação” (*ibidem*, p. 79).

A partir da segunda consideração, Aristóteles destaca o trabalho de *seleção* do escritor diante da realidade, as maneiras de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade (*ibidem*, p. 31). “Portanto, não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades” (*idem*). Os estudos empreendidos por Aristóteles, de acordo com Brait,

Serviram de modelo, num certo sentido, à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII, momento em que o conceito de *mimesis* flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido. Durante esse longo período, todos os teóricos que trataram de questões ligadas à arte, incluindo-se aí o problema da personagem, foram influenciados pela visão aristotélica e mais particularmente pela tese ético-representativa encerrada em sua teoria. (*ibidem*, p. 35)

Os estudos pós-aristotélicos começam em Horácio, que na *Ars poetica* reforça os preceitos do autor e concebe a personagem “não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação” (*idem*). Nos períodos da Idade Média e da Renascença, a personagem ainda é baseada em ideias dos dois pensadores (*ibidem*, p. 36), reiterando que “as artes têm valor na medida em que conduzem a uma ação virtuosa, e que a personagem deve ser a reprodução do melhor do ser humano” (*ibidem*, p. 37)¹³.

É somente a partir da segunda metade do século XVIII que esta concepção de personagem é substituída por uma visão psychologizante, “que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador” (*ibidem*, p. 37). Isso porque este é o momento histórico no qual os valores da estética clássica começam a declinar e que o romance se desenvolve e se modifica, devido à afirmação do novo público burguês (*idem*). Brait explica que

Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem. Nesse sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. E é por meio do estudo dessas criaturas produzidas por seres privilegiados que é possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano ainda não sistematizadas pela Psicologia e pela Sociologia nascentes. (*ibidem*, p. 38)

Apesar da evolução no pensamento de compreensão do personagem, estudos teóricos específicos surgem, de acordo com Brait, somente em 1920, com a publicação da obra

¹³ Brait atribui esta ideia, como resumo do pensamento da época, ao escritor inglês Philip Sidney, em *A defesa da poesia*.

Teoria do romance, do filósofo húngaro Georg Lukács. O autor traça, no terceiro capítulo, paralelos entre epopeia e romance. A respeito dos personagens, Lukács defende que

O verso da tragédia é cortante e duro, isola e cria distâncias. Veste os heróis com toda a profundidade que implica para eles uma solidão nascida da forma, não deixa subsistir entre eles outras relações que não sejam as da luta e do aniquilamento [...] Nunca contudo esse verso permite, como acontece por vezes com a prosa, que se instaure um entendimento puramente humano e psicológico entre as personagens. (LUKÁCS, 1967, p. 55)

Isso se dá, segundo o autor, porque a epopeia é um mundo fechado em si mesmo, totalidade de vida que existe somente dentro da obra (*ibidem*, p. 59). Os personagens não podem ser compreendidos psicologicamente porque, “em todo o rigor, o herói da epopeia não é nunca um indivíduo. Desde sempre, considerou-se como uma característica essencial da epopeia o fato de seu objeto não ser um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (*ibidem*, p. 66). Assim, personagens são exemplo de ética e moral, de valores e qualidade, que são grandes alegorias para a comunidade.

O romance, por outro lado, relaciona-se ao mundo exterior e não distingue os homens em qualidades ou ideais moralistas (*ibidem*, p. 65). “Há, sem dúvida, heróis e celerados, justos e criminosos, mas o maior dos heróis não ultrapassa senão numa polegada o enxame de seus semelhantes, e mesmo os loucos ouvem as palavras mais veneráveis dos sages” (*idem*). Aqui não importa mais a moral e começa a surgir a ideia de seres construídos não para servirem de exemplo, mas para explorar o interior do homem. Pode-se resumir o pensamento do autor na compreensão de que “a epopeia afeiçoa uma totalidade de vida acabada por ela mesma, o romance procura descobrir e edificar a totalidade secreta da vida” (*ibidem*, p. 59).

A principal crítica às ideias de Lukács diz respeito à relação obrigatória entre os seres ficcionais e a sociedade. Segundo Brait,

A nova concepção de personagem instaurada por Lukács, apesar de reavivar o diálogo a respeito da questão e de fugir às repetições do legado aristotélico e horaciano, submete a estrutura do romance, e consequentemente a personagem, à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar da nova ótica, a personagem continua sujeita ao modelo humano [...]. (BRAIT, *op. cit.*, p. 39)

Outra importante obra para o conceito de personagem foi escrita em 1927, pelo romancista britânico Edward Morgan Forster. As considerações mais relevantes do autor para o estudo deste elemento literário são as que dividem personagens em dois tipos: planas (*flat*, em inglês) e redondas (*round*). As primeiras normalmente são tipos – representação de um grupo da sociedade a partir de uma única personagem – ou caricaturas. “Em sua forma mais pura, são construídas ao redor de uma única ideia ou

qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em relação às redondas”, explica Forster (1969, p. 54).

A principal vantagem de personagens planas é o reconhecimento quase imediato pelo leitor quando aparecem, pois são relacionadas ao “olho emocional” (*ibidem*, p. 55). No entanto, de acordo com Forster, as personagens planas não concebem as complexidades da mente humana, já que:

Seleciona, para fins literários, duas ou três facetas de um homem ou de uma mulher; em geral, os mais espetaculares e, por isso mesmo, proveitosos ingredientes da sua personalidade, desprezam todos os outros. Qualquer coisa em desacordo com esses traços especialmente escolhidos é eliminada – deve ser eliminada pois, de outro modo, a descrição não seria válida. Os dados são tais e tais: tudo que é incompatível com eles deve ser eliminado. [...] o que o autor diz pode ser verdadeiro, mas de modo algum a verdade. Este é o toque do romancista. Ele falsifica a vida. (*ibidem*, p. 56)

As personagens redondas, por sua vez, devem ser capazes de “surpreender de modo convincente” (*ibidem*, p. 61). Caso não surpreenda nunca, é facilmente reconhecida e, portanto, plana. Se não é convincente, é plana tentando ser redonda, ainda no início da curva. Forster defende que este tipo de personagem

Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (*idem*)

Tal como a concepção aristotélica de personagem guiou os estudos literários sobre esse aspecto da ficção até o século XVIII, Forster e sua caracterização de redondos e planos ainda é bastante presente na crítica literária atual. No entanto, isso não significa que não haja críticas a respeito dessa visão.

Para o crítico inglês James Wood, em *Como funciona a ficção* (2012), a ideia de “redondeza” é impossível, “uma vez que personagens literários, embora muito vivos à maneira deles, não são iguais a pessoas de verdade (mas, claro, existe muita gente de verdade, na vida real, que é bem plana e não parece muito redonda)” (WOOD, 2012, pp. 110-1).

A maior crítica de Wood é referente às metáforas espaciais (“como profundo, raso, redondo, plano”) na classificação de personagens:

Seria melhor, embora não perfeita, uma divisão entre transparências (personagens relativamente simples) e opacidades (relativos graus de mistério). [...] Shakespeare achava que podia aprofundar de forma ilimitada o efeito de suas peças, que podia provocar em si e na plateia reações de intensidade especialmente apaixonada, se retirasse um elemento explicativo essencial, assim ocultando a razão, a motivação ou o princípio ético que justificava a ação que ia se desenrolar. (*ibidem*, p. 111)

A última “etapa” nesta breve linha do tempo de Brait é a concepção de personagem dos formalistas russos, que finalmente o compreendem como *ser de linguagem* (BRAIT, *op. cit.*, p. 43). Iniciados em 1916 – mas só reconhecidos no Ocidente em 1955, com a publicação do livro de Victor Erlich, *Formalismo russo* – este movimento é considerado uma “verdadeira ciência da literatura, contribuindo decisivamente para que a obra seja encarada como a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra” (*idem*).

Os formalistas preocupam-se com os *elementos de composição* do texto e com os *procedimentos de organização* dele. Nesse sentido, os eventos dos quais as personagens participam são denominados fábula (*fable*, na tradução francesa) e a maneira como se organizam é chamada trama (*sujet*):

De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser vista como um dos componentes da *fábula*, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da *trama*. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria. (*ibidem*, pp. 43-44)

Terminamos aqui a linha do tempo proposta no início deste capítulo, ao mostrar, através de diferentes momentos da teoria da literatura, como as concepções referentes a personagens fictícios evoluíram. Falta, agora, apresentarmos conceitos para o personagem de ficção. Escolhemos dois deles, os quais ajudam bastante a compreender *o que são* estes seres de tinta e papel.

Todas as definições são retiradas do *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2007). Os autores dão as seguintes definições para o personagem literário:

Categoria fundamental da *narrativa*, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na banda desenhada, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o *eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa*. (p. 314, grifos nossos)

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, **construída** progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela **é** e sobre o que ela **faz**. (HAMON *apud* REIS, 2007, p. 315, negritos dos autores)

Esses são dois conceitos necessários para a compreensão deste trabalho. Ao mesmo tempo opostos e complementares, eles resumem as duas posturas que pretendemos

adotar mais à frente. A primeira diz respeito à maneira como Talese escreve o perfil baseado em Frank Sinatra – como não poderia ser diferente neste gênero jornalístico. A segunda é sobre como o escritor é capaz de construir a personagem de Sinatra – a qual *ao mesmo tempo* faz referência à pessoa real e é produto da habilidade da escrita de Talese – fazendo uso de recursos tipicamente literários.

É sobre este nascimento do personagem que trataremos a seguir¹⁴.

2.1.1) Modo de fazer

Personagem é construção, e, como tal, é possível examinarmos suas etapas, a matéria de que é feito e a mão de obra que o compõe – os passos dados pelo escritor para que o personagem tenha a forma com que nos deparamos durante a leitura. Como diz Beth Brait em *A personagem* (2006), é possível buscar ao menos dois sentidos prévios para observar essa composição: considerá-la “pura construção linguístico-literária” ou como “espelho do ser humano”¹⁵ (BRAIT, 2006, p. 52).

Em *Frank Sinatra está resfriado*, a análise da construção do personagem à luz dessas duas concepções toma interessantes contornos: quanto à de “pura construção linguístico-literária”, pela qualidade da prosa de Talese – texto metodicamente construído e rico em procedimentos de caracterização; quanto à de “espelho do ser humano”, por se tratar de uma obra não ficcional cujo personagem protagonista pretende ser referencial (e *verdadeiro*) à pessoa Frank Sinatra.

Tais conceitos acerca da caracterização de personagem serão aplicados ao perfil jornalístico estudado em **3.3) A construção do personagem** (pp. 56 a 100). Na presente seção, nos interessa mais apresentar um panorama de métodos, procedimentos e aspectos comuns à construção de personagens em textos narrativos – sejam eles ficcionais ou não. O primeiro desses aspectos é o *narrador*. Segundo Beth Brait,

Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente. (BRAIT, 2006, pp. 52-53)

¹⁴ Mais uma vez, é importante ressaltar que, apesar das referências apresentadas advirem da teoria da literatura, a construção do personagem acontece *também* no jornalismo – especialmente no jornalismo literário, pois o consideramos literatura de não ficção.

¹⁵ Mesmo do ponto de vista da construção, o lado humano não é deixado de lado. Em *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Mieke Bal diz ser necessário que um ator (“algo” que pratica ou experimenta uma ação) receba características humanas para que possa ser considerado um personagem. (BAL, 1985, p. 79).

Seja o narrador em primeira ou terceira pessoa, participante ativo ou não dos acontecimentos do enredo, é ele quem vai compor a rede de informações de onde será possível apreender características distintivas de um personagem. É o narrador quem faz *qualificações por função* (BAL, 1985, p. 89), isto é, quando um personagem pratica uma ação sobre a qual o leitor executa um julgamento, e, a partir daí, rotula, caracteriza.

A esse tipo de qualificação, em que não há uma adjetivação direta, se dá o nome de *qualificação implícita*. Quando é feita uma afirmação de qualificação¹⁶, seja pelo narrador, por outros personagens ou pelo próprio personagem, ela é chamada *qualificação explícita*. Sobre as duas, Mieke Bal discorre:

Qualificações explícitas trazem mais luz do que as implícitas, mas essa luz não necessariamente é confiável. Qualificações implícitas e indiretas podem ser interpretadas diferentemente por diferentes leitores [...]. (BAL, 1985, p. 90, tradução livre)

É importante reconhecer, pois, a importância do leitor para a caracterização do personagem. E, a rigor, não apenas em relação a *qualificações implícitas*, como exposto por Bal, mas mesmo em *explícitas*. Uma simples afirmação em que um sujeito é caracterizado por um predicativo pode gerar múltiplas interpretações, devido à variedade de conceitos diferentes que cada leitor pode ter para esse único adjetivo. Como ressalta Beth Brait, porém, “isso não significa que a dimensão da personagem seja ditada unicamente pela capacidade de análise e interpretação do leitor”, já que, se uma interpretação é possível, o é “por conta dos índices fornecidos pelo texto e pela sua legibilidade através de diversos métodos” (BRAIT, 2006, p. 67).

Quanto às qualificações, implícitas ou explícitas, elas podem variar em *grau* e *modalidade*. De acordo com Bal:

O *grau* pode transformar uma escala pontual em uma escala linear: muito forte, razoavelmente forte, não forte o suficiente, fraco, muito fraco. *Modalidade* pode resultar em nuances: certamente, provavelmente, talvez, provavelmente não. (BAL, 1985, p. 88, tradução livre)

Ainda sobre o papel do narrador, é ele quem dispõe, no âmbito da narrativa, de algumas outras ferramentas de construção do personagem. Uma delas é a *relação com outros personagens*, que tem uma divisão básica entre *similaridades* e *contrastes* (BAL, 1985, p. 86). A fim de abarcar relações mais complexas que a simples dicotomia positivo e negativo, as duas categorias podem ser aplicadas não a relacionamentos em si, mas aos aspectos individuais que compõem esses relacionamentos.

¹⁶ Como demonstrado em *Qualificação explícita*, em **1.5) Técnicas literárias**, (pp. 25 a 28).

Outra ferramenta de que Bal fala é a *repetição*¹⁷:

No curso da narrativa as características relevantes são repetidas frequentemente – em diferentes formas, no entanto – de modo a elas emergirem mais e mais claramente. Repetição é pois um importante princípio de construção da imagem de um personagem. (BAL, 1985, p. 85, tradução livre)

Enquanto a *repetição* traz um mesmo tema novamente, mesmo que com uma nova roupagem, a *acumulação* faz com que “fatos díspares se misturem, complementem um ao outro, e então formem um todo: a imagem do personagem” (*ibidem*, p. 86).

Essa *imagem*, porém, mesmo quando já constituída de forma mais firme no texto, não é imutável. As *relações entre personagens, repetição e acumulação* tendem a elevar a *previsibilidade* do personagem – torná-lo mais “duro”, “limitado”. Não só esses procedimentos mas “toda menção que identifica um personagem contém informações que limitam outras possibilidades” (*ibidem*, p. 85), como seu nome, gênero, status social, profissão, descrição física etc.

Bal utiliza desse conceito para falar ainda de uma outra maneira de caracterizar personagens: fazer com que uma *imagem* já relativamente consolidada seja modificada, brusca ou suavemente. A essas mudanças ela dá o nome de *transformações*, “as quais por vezes alteram toda a configuração do personagem” (*ibidem*, p. 86).

Uma *imagem “última” do personagem* é como que o resultado de toda essa amálgama de técnicas e procedimentos unificados em um processo de síntese interpretativa por parte do leitor.¹⁸ Acerca desse processo e do sentimento de “realidade” para com um personagem, Beth Brait comenta:

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (BRAIT, 2006, p. 80)

Passemos de personagens literários a jornalísticos e perfilados, e vejamos quais as características que os compõem, como são formados e com que propósito.

2.2) Personagem jornalístico e perfilado

Na linguagem técnica do jornalismo, as fontes de informação – seja em notícia, reportagem ou perfil – são por vezes chamadas *personagens*. Consideramos, porém, que

¹⁷ É possível relacionar a *repetição*, por exemplo, ao *Leitmotiv* mnemônico em **1.5) Técnicas literárias**.

¹⁸ No entanto, essa *imagem do personagem* que se tem ao fim de uma leitura não é, a rigor, final e absoluta. Leituras extratexto e reflexões posteriores podem ainda modificar essa *imagem*.

não são termos sinônimos; se Clóvis Rossi afirma, em *O que é jornalismo* (2007), que “toda pessoa, em tese, pode ser uma fonte de informação” (2007, p. 53), variando apenas aspectos de autoridade e confiabilidade, acreditamos que nem toda fonte de informação pode ser um personagem.

Uma fonte oficial, a princípio – um delegado que aparece apenas para dizer que “investigações estão em andamento” –, não é personagem. Também não o é, pensamos, um especialista: um médico ou engenheiro que está na matéria para explicar o técnico e complexo de maneira simples. Um personagem jornalístico, acreditamos, é uma fonte não explicativa, mas vivificante: tem por objetivo corporificar aspectos abordados na matéria a partir do relato acerca de pessoas reais.

Luiz Costa Pereira Jr., ao tratar de “humanização das fontes” em *A apuração da notícia* (2010), fala de personagens jornalísticos como “figuras ímpares que ilustrem uma tendência, uma pauta ou uma ideia”, e que eles “são o *exemplum* que garante gancho à pauta” (2010, p. 95). Ele fala sobre a reportagem *Hot-dog do tamanho do bolso*, de Ricardo Lessa, escrita em 1997 para a *Gazeta Mercantil*, a respeito de Jaconir Luís da Silva, conhecido como Mineiro, um vendedor de “cachorro-quente vegetariano” na Zona Norte do Rio de Janeiro.

Lessa nos mostra como a criatividade comercial de Mineiro afetou sua trajetória, narra o cotidiano da família, presencia a dinâmica de vendas e o padrão de vida, calcula seu lucro diário e tira a limpo cada declaração e esquiva do vendedor. Sua técnica foi dosar essa história individual ao retrato da informalidade no país, comparar suas práticas (dar menos produto por menor preço) às adotadas por impérios como Volks e redes de refeições ligeiras, como McDonald's. (*ibidem*, p. 98)

Lessa fez com que Jaconir Luís da Silva se tornasse não só alguém que emitisse uma opinião, parecer ou explicação sobre o assunto da reportagem; fez, na verdade, com que ele se tornasse um *personagem*, Mineiro¹⁹, que ilustrava, à época, a informalidade no país.

Para “humanizar as fontes” e construir personagens *verdadeiros*, é preciso resistência, sobretudo,

[...] à tentação de estandardizar ou de precipitar análise sobre uma pessoa, [...] um julgamento preto no branco, a simular um ordenamento e uma previsibilidade sobre o comportamento humano e sobre as realidades apuradas, que quase sempre são desmentidos por apuração mais rigorosa dos incidentes. (*ibidem*, p. 96)

¹⁹ O apelido, apesar de ser real e de conhecidos recorrerem a ele no dia a dia, ao ser utilizado na reportagem torna o processo de construção do personagem ainda mais intenso: o homem, em casa, na intimidade da vida particular, é Jaconir Luís da Silva, pessoa; o vendedor de cachorros-quentes vegetarianos na Zona Norte do Rio de Janeiro, porém, é Mineiro, personagem.

Ao pensarmos na utilização de fontes de informação como personagens, na “reconstituição de suas qualidades e defeitos, nos detalhes diferenciais, naquilo que o distinguirá e em suas contradições, conflitos e consensos, necessidades e interesses” (*ibidem*, p. 99), nos aproximamos das práticas do Novo Jornalismo e do gênero perfil, que faz do personagem o centro do relato.

Essa finalidade do perfil – de tentar “compreender” uma pessoa, não um tema – faz com que o *perfilado* tenha natureza diferente do personagem jornalístico comum. O que era característica principal no segundo – a ilustração de um aspecto da realidade – se torna secundário no outro. Ao escrever *Frank Sinatra está resfriado*, por exemplo, Gay Talese fala indiretamente do fim da era *swing* e da ascensão do *rock’n’roll*, e isso se dá por meio da antipatia de Sinatra pelo novo gênero musical e pelos constantes embates com jovens da nova geração. Mas não é o personagem que ilustra o tema e trabalha em função dele. O tratamento do tema se dá *a partir* do perfilado, como *consequência* e não como *objetivo*.

Há ainda uma segunda diferença importante entre o personagem jornalístico comum e o perfilado, também no que se refere à finalidade. O primeiro é mais “fechado” a interpretações do leitor, já que sua participação no texto ocorre a fim de corroborar as afirmações da matéria – há aí correlação profunda estabelecida pelo repórter que faz da imagem do personagem um objeto teleológico. Já o perfilado, segundo Sergio Vilas Boas em *Perfis: e como escrevê-los* (2003), é caracterizado com fim à sua própria caracterização, e não pelo apoio a uma já explícita interpretação do jornalista.

O autor fala, por exemplo, da utilização da comunicação não-verbal (gestos, ações, detalhes) para caracterizar os perfilados e de como isso multiplica as possibilidades de interpretação:

Por meio dela, pode-se compor um conjunto de pistas ao leitor para que ele tire suas próprias conclusões sobre o personagem. [...] O fato de os atos e as reações de uma personagem deixarem transparecer, ainda que de maneira fluida, as suas características, tem enorme importância na estruturação de um perfil. (VILAS BOAS, 2003, p. 29)

De acordo com Sergio Vilas Boas, essa caracterização de alguém é papel delicado: “Não basta embaralhar fatos biográficos ou aspear frases do personagem” (*idem*). A partir de sua experiência escrevendo perfis²⁰ ele coloca como uma de suas prioridades para o encontro entre repórter e perfilado o “esquecimento momentâneo” de suas

²⁰ Como dos escritores Sérgio Sant’Anna, Lya Luft e Manoel de Barros, dentre outros, presentes no livro citado.

realizações biográficas (*ibidem*, p. 15) – daquelas que formariam uma lista sucinta para orelha de livros, e que, afinal, foram o que fizeram essa pessoa “apta” social e jornalisticamente a ser perfilada. Isso possibilita que Vilas Boas o flagre – “o personagem real” (*ibidem*, p. 18) – em *um* momento, no sentido tanto do *momento da apuração* quanto do *momento vivido* pelo perfilado, esse último quase como necessidade do próprio fazer jornalístico, voltado ao presente: tentar enfatizar a situação atual da vida de uma pessoa, seja em relação a alguma data significativa ou envolvimento com algum tema em pauta (*ibidem*, p. 23).

Outra característica do gênero perfil é que Vilas Boas considera “papel importante” é a geração de “empatia”. Ainda de acordo com o autor:

Empatia é a preocupação com a experiência do outro, a tendência a tentar sentir o que sentiria se estivesse nas mesmas situações e circunstâncias experimentadas pelo personagem. Significa compartilhar as alegrias e tristezas de seu semelhante, imaginar situações do ponto de vista do interlocutor. Acredito que a empatia também facilita o autoconhecimento (de quem escreve e de quem lê). (*ibidem*, p. 14)

Trata-se do sentimento corriqueiro do leitor para com o personagem, seja de um livro de literatura ou de um perfil. É a relação humana que ocorre entre nós, reais, e eles, ficcionais. Acerca da problemática que envolve o trabalho de quem escreve e compõe personagens baseado na realidade – e com pretensões de representá-la no texto – sigamos com a próxima seção.

2.2.1) Escritor de não ficção

Antes de tratar das limitações intrínsecas ao trabalho do escritor de não ficção, é importante observar uma regra aplicada à escrita em geral. O senso comum aponta que a obra ficcional não obedece necessariamente à *verdade*, entendida ordinariamente como o oposto de ficção. Na prática, isso não acontece. É certo que a literatura não precisa ser *referencial*, ou seja, trazer aspectos do mundo externo ao texto. Mas ela obedece a um outro tipo de verdade, que dá liga a qualquer escrita estética e é uma das responsáveis pelo prazer da leitura.

Em literatura, a verdade designa com frequência

[...] qualquer coisa como a genuidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a *verossimilhança*, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo *que poderia ter acontecido*; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade. (ROSENFELD, 1964, p. 18, grifos nossos)

Com isso, o crítico e teórico de teatro Anatol Rosenfeld, no ensaio *Literatura e personagem* (in: CANDIDO, 2011, pp. 11-49), resume quatro definições de verdade literária. A primeira delas diz respeito à maneira (real) como o autor se sentiu quando escreveu o texto. A segunda é a definição mais comum: diz respeito ao conceito aristotélico de verossimilhança – não o que aconteceu de fato, mas o que poderia ter acontecido. A terceira diz respeito a uma coerência interna da obra: é verossímil, em *Cem anos de Solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, a chuva de pétalas amarelas por toda a cidade ou a ascensão de Remedios ao céu. Isso porque esta é uma obra de realismo fantástico, a qual permite trazer ao leitor *uma outra realidade*. A quarta diz respeito à compreensão do psicológico do ser humano, das emoções e sentimentos. É o que faz James Joyce nos monólogos interiores narrados, por exemplo. Todos são conceitos válidos e interessantes para o estudo da literatura, mas, neste trabalho, daremos ênfase às noções de verossimilhança e coerência interna.

Esses são dois conceitos a que todo (bom) escritor deve obedecer. Escritores de não ficção devem respeitar ainda a *verdade* do texto que constroem – agora sim entendida como referencialidade *obrigatória* ao mundo exterior. No caso do jornalismo, é importante ressaltar não serem as reportagens (ou perfis, como é o caso deste trabalho) mera reprodução do real, tampouco a “verdade absoluta”.

A jornalista e professora Iluska Coutinho, no artigo *O conceito de verdade e sua utilização no jornalismo* (2004), explica que

o conteúdo oferecido pelo jornal em suas páginas não seria a “verdade absoluta”, em um paralelo com o conceito filosófico, mas a expressão da verdade, um relato verdadeiro de uma situação delimitada. Uma vez que como produto as matérias jornalísticas se referem a fatos isolados, muitas vezes descontextualizados, segundo críticas frequentes, elas se afastariam da verdade filosófica, que não aceita visões atômicas. [...] As pautas jornalísticas delimitam e recortam a realidade a ser enunciada. (COUTINHO, 2004, p. 9)

Boa imagem para exemplificar este recorte da realidade é apresentada por Luiz Costa Pereira Junior, no livro *A apuração da notícia* (2010). O autor traz a imagem, pensada por Maurice Mouillaud, de um estádio de futebol e mostra como ninguém é capaz de captar *tudo* o que acontece na partida. “Para o jogo ser resgatado em sua plenitude, seria necessário fisgar, de uma só vez ‘uma grande quantidade de relações fugindo de uma multiplicidade de focos’” (MOUILLAUD *apud* PEREIRA JUNIOR, 2002, p. 25-36).

Com isso, o foco vai para o jogador com a bola, não para o goleiro do time. O barulho do apito do juiz é mais importante que o do choro de algum bebê. “Ao ter seus fragmentos reunidos numa dada ordem, ganham um sentido. Que seria outro se a

ordenação dos fragmentos fosse diferente”, explica Pereira Junior (*idem*). O jornalista também diz que

Aquilo que se considera como o real começa a virar “fato” ao ser “enquadrado” por certas convenções e procedimentos. Para “acontecer”, a “realidade” tem de ser embalada, codificada, alvo de decisões e exclusões, produto de procedimentos e movimentos de todo modo arbitrários. (*ibidem*, p. 25)

Essa representação *obrigatória* da realidade²¹ traz, ao mesmo tempo, limitações e vantagens ao escritor de não ficção. Ambas são consequências de uma mesma premissa: a de que *tudo aquilo realmente aconteceu* (WOLFE, *op. cit.*, p. 57). Talese não pode colocar no perfil Frank Sinatra comemorando seus 50 anos na Disneylândia, por mais divertida que fosse a situação. Tem de reproduzir com exatidão a fala das pessoas com quem conversou, sob pena de represálias legais. Tem de refletir trejeitos, roupas, olhares exatamente como aconteceram.

Além de trabalhoso, essa situação causa dificuldades na construção do personagem e do enredo. Isso porque as pessoas são incoerentes²² e só é possível compreendê-las dentro do universo linguístico a partir da construção de um personagem. Na escrita de não ficção, este personagem *coerente* tem a *obrigação* de representar o indivíduo incoerente que o gerou.

A título de exemplo, tomemos o *leitmotiv* mnemônico de Frank Sinatra. Talese consegue fazer com que identifiquemos o personagem sempre segurando um copo de bourbon:

Frank Sinatra, *segurando um copo de bourbon numa mão* e um cigarro na outra, estava num *canto escuro do balcão* entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas *ele não dizia nada* [...]

[...] mas ele se recostou num banco alto junto à parede, *segurando o copo na mão direita, sem dizer nada* [...].

Frank Sinatra, *com um copo de bourbon na mão esquerda*, andou em meio à multidão [...]. (TALESE, 2004, pp. 257, 267, 297, respectivamente, grifos nossos)

²¹ Ainda que a realidade seja entendida como *uma* realidade, como real fragmentado.

²² Como explica Antonio Candido, “quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a *continuidade* relativa da percepção física e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos de ser, de qualidades por vezes contraditórias. [...] Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (*op. cit.*, p. 55).

Apesar de muito bem utilizada, a técnica a rigor²³ exigiria que Sinatra segurasse o copo *sempre com a mesma mão* ou ainda *sempre segurasse o cigarro junto ao copo de bourbon*. No entanto, Talese não pode consertar as falhas, não pode inventar detalhes que não estavam ali. Caso isso aconteça, apesar da representação do perfilado não ser necessariamente prejudicada, há quebra no contrato com o leitor de não ficção. Tudo tem de ser verídico, tudo deve ter acontecido. A limitação, aqui, é a frequente imperfeição da realidade.

No entanto, lidar com imperfeições e transformá-las em texto esteticamente agradável, verossímil e coerente é não só o trabalho do escritor de não ficção, mas também sua maior vantagem sobre os romancistas. De acordo com Wolfe, o texto não é mais *como* literatura. É literatura em si, com a diferença de que tudo o que está no papel realmente aconteceu.

O resultado é uma forma que não é meramente *como um romance*. Existe o uso de recursos que tiveram origem no romance, mas se misturam com todos os outros recursos conhecidos da prosa. E o tempo todo, bem além das questões de técnica, existe uma vantagem tão óbvia, tão interna, que quase se esquece do poder que ela tem: o simples fato de o leitor saber que *tudo aquilo realmente aconteceu*. (WOLFE, 2005, p. 57)

Discutidas as vantagens e limitações impostas pela obediência à verdade, é importante ressaltar as aproximações e diferenças nos processos de apuração e escrita do repórter de jornal diário e do escritor de não ficção²⁴. Isso porque o escritor Talese foi antes repórter do *The New York Times* e acreditamos que tal função o ajudou a desenvolver mecanismos de apuração e escrita, como será explicado mais à frente.

As semelhanças entre os dois ofícios são claras. Ambos retratam linguisticamente a realidade cotidiana, constroem em palavras a história do atual. Como já mostramos no referencial teórico, Alceu Amoroso Lima chega a considerar o bom jornalismo gênero literário em si. Além disso, tanto o escritor de não ficção, quanto o repórter, devem obedecer à verdade do que lhes é apresentado – ainda que essa não seja conceito filosófico absoluto, como já elucidado nas palavras de Iluska Coutinho.

²³ O exemplo de *leitmotiv* mnemônico apresentado por Wood é o refrão da Sra. Micawber, personagem do romance *David Copperfield*, de Charles Dickens. "Nunca abandonarei o Sr. Micawber", ela sempre diz. E isso "diz algo verdadeiro sobre a maneira como ela mantém as aparências, como sustenta uma ficção pública teatral, e assim diz algo verdadeiro sobre *ela*" (WOOD, 2008, p. 117).

²⁴ Também é imprescindível esclarecer que nem todo escritor de não ficção é/foi repórter. Ele pode ser/ter sido biógrafo, historiador, psicólogo, filósofo etc. Ainda que influenciada por profissões anteriores, a escrita de não ficção é ofício *em si*. Para ser bem sucedido, o escritor deve transformar a realidade em construção linguística esteticamente agradável.

As diferenças, no entanto, são tão importantes quanto as semelhanças. De acordo com o próprio Talese,

Muitas vezes, escrever é como dirigir um caminhão de noite, sem faróis, errando o caminho e passando uma década numa vala. As coisas eram muito mais simples quando eu trabalhava como jornalista. Naqueles dias de juventude, um editor me mandava escrever uma determinada matéria, eu dispunha de um certo tempo para terminá-la e, estivesse ou não inteiramente satisfeito com o resultado, era obrigado a entregá-la, antes do prazo final, ao editor, que a passava ao copidesque, depois do que ela ia para a linotipia, e a partir daí eu não tomava mais conhecimento dela, até que a via na próxima edição do *Times*. No dia seguinte, o processo se repetia. (TALESE, 2009, p. 93)

Como mostraremos mais à frente, no tópico **3.1) Apuração** (pp. 49 a 53), a apuração do Talese escritor pode demorar meses ou anos, mas nunca um único dia. O processo de organização do texto também é mais demorado. Só a título de exemplo, o escritor levou mais de um mês para organizar o material da apuração de *Frank Sinatra está resfriado* no perfil.

“Nunca tive cartões de visita comerciais. Como descrever minha atividade?” (TALESE, 2010, p. 460). A pergunta feita por Talese quase ao fim de sua autobiografia é o que procuramos responder neste capítulo de nosso trabalho. O escritor de não ficção: ofício trabalhoso, engenhoso, que necessita de investimentos financeiros, tempo, vontade. Trabalho o qual depende em grande parte da colaboração de outras pessoas, pois transforma seus relatos em enredo e elas próprias em personagens. É dessa ambiguidade entre pessoa e personagem – a qual existe tanto na literatura ficcional, quanto na de não ficção – que o tópico a seguir tratará.

2.3) Pessoa e personagem

Como já mencionado anteriormente, esta parte do trabalho pretende tratar das relações existentes entre o ser humano, de carne e osso, e o ser fictício, de papel e palavras. O debate sobre o hibridismo das fronteiras entre pessoa e personagem remonta à *Poética* de Aristóteles²⁵, com o conceito de *mimesis*²⁶ e, portanto, a discussão será mais uma vez baseada na teoria literária. É a partir da literatura que mostraremos

²⁵ “Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 53)

²⁶ Beth Brait (*op. cit.*) faz uma pequena discussão sobre o conceito de *mimesis*. A autora defende não a mera “imitação do real”, mas a preocupação com a forma do texto, com “os meios utilizados pelo escritor para a elaboração de sua obra” (BRAIT, 1985, p. 29). Dessa maneira, a *mimesis* aristotélica não conceberia o personagem somente como “reflexo da pessoa humana”, mas como “construção cuja existência obedece às leis particulares do texto” (*ibidem*, p. 30). A verossimilhança interna da obra torna-se, assim, mais importante que a mera imitação do real.

por que é importante para o jornalismo literário preocupar-se com essa questão – especialmente no caso de perfis, como *Frank Sinatra está resfriado*.

Acreditamos que a literatura trata as fronteiras entre pessoa e personagem de maneira inversa ao jornalismo. Normalmente, pensa-se *até que ponto* determinado personagem *fictício* foi baseado num indivíduo *real* – enquanto o jornalismo deve necessariamente partir de pessoas *reais* para “criar” seres *de tinta e papel*, obrigatoriamente *não* fictícios.

A respeito do primeiro caso, Mieke Bal considera ingênuo não considerar situações extra-textuais, ou seja, ignorar o *contexto* no qual o *texto* está inserido. De acordo com a autora,

Mesmo que nós não desejemos estudar as relações entre texto e contexto como objetos de pesquisa separados, não podemos ignorar o fato de que conhecimento direto ou indireto do contexto de determinados personagens contribuem significativamente para o significado da história. (BAL, 1985, p. 81, tradução livre)

Bal cita como exemplo o presidente norte-americano Dwight D. Eisenhower no romance *The Public Burning*, de Robert Coover. Ele, de fato, não é a figura histórica do presidente dos Estados Unidos. Mas a construção desse personagem é um conjunto entre as referências do leitor e as trazidas por Coover no momento de construção do texto (*idem*).

No caso de personagens inteiramente fictícios, exemplo significativo é o citado por Beth Brait, ao contar a história de pessoas que foram a Londres visitar o número 221 B da *Baker Street*, à procura da residência de Sherlock Holmes. Algumas ficam extremamente desapontadas ao não encontrarem o número do apartamento, mas parecem aceitar, ainda que dolorosamente, a ficcionalidade do detetive. Outras, por outro lado, acreditam ser esse apenas mais um dos truques do personagem construído por Conan Doyle (BRAIT, 1985, p. 9).

Esse efeito de real é explicado por Brait como

Uma leitura ingênua dos livros de ficção, que confunde personagens e pessoas. [...] Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é um “ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (*ibidem*, pp. 10-11)

Compreender o problema da natureza linguística do personagem é o mais importante para avançarmos na discussão. Entendê-lo é simples, caso aceite-se a impossibilidade de os personagens existirem *fora* do texto. Esses seres fictícios são mera organização de

palavras, apenas mais um elemento de significação da obra literária, o qual só adquire sentido *em relação* a outros elementos (enredo, narração, outros personagens).

No entanto, chegar a tal aceitação pode ser complicado, pois *conhecemos* muito mais certos personagens do que pessoas com quem convivemos diariamente. Nos relacionamos com esses seres de papel: difícil não se emocionar com Riobaldo ao presenciar a morte de Diadorim em *Grande sertão: veredas*; ao ver mais um mistério desvendado por Holmes, a surpresa permanece; diante da declaração final de Brás Cubas, o leitor conclui o livro pensando a condição humana e repensando a “vida” do narrador póstumo. Sabemos como esses – e vários outros grandes personagens da literatura – agiriam em situações fora do texto. E é justamente essa a beleza do problema linguístico: aceitar que, porque existe apenas no papel, o ente fictício será sempre melhor e mais completamente compreendido do que o ser humano.

Sobre o assunto, Anatol Rosenfeld ressalta a importância das zonas indeterminadas do texto literário (2011, p. 33). Essas zonas partem da percepção da obra ser necessariamente limitada pelo número de orações que a compõe e, portanto, ao mesmo tempo em que narra várias coisas – tudo o que *está* no texto – deixa de contar inúmeras outras – tudo o que escapa, tudo o que não está.

De qualquer modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação de pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência). (ROSENFELD, 1964, pp. 34-35)

Os “aspectos essenciais” aos quais Rosenfeld se refere estão relacionados aos cinco “fatos principais na vida humana” pensados por Forster (1969, p. 36). São eles: nascimento, alimentação, sono, amor e morte. O autor compara o papel dessas ações em nossas vidas à função que exercem nos romances e chega à conclusão de que, para o homem, o primeiro e o último aspectos são inevitáveis, o segundo e o terceiro essenciais e o quarto quase secundário²⁷.

²⁷ Forster faz majoritariamente uma comparação *temporal*, no sentido de que passamos um terço de nossa vida dormindo (*op. cit.*, p. 38), duas horas por dia nos alimentando (*op. cit.* p. 39) e, no máximo, outras duas para o amor (*idem*). O autor coloca o nascimento e a morte como experiências impossíveis, já que “as duas entidades que nos poderiam esclarecer, o bebê e o cadáver, não o podem fazer, pois seus aparelhos para comunicar suas experiências não estão sintonizados com os nossos aparelhos de recepção” (*op. cit.*, p. 37).

É claro, isso não acontece no romance. Basta pensar em quantas vezes as personagens de grandes romances vão ao banheiro. De cabeça, lembramo-nos apenas da evacuação de Leopold Bloom, no primeiro capítulo de *Ulysses*. Agora, pense em quantas vivem (ou anseiam por viver) um grande amor. Os exemplos são muito mais numerosos. É assim que parece ser nos romances: a comida é servida em grandes jantares, dormir serve apenas para sonhar, personagens nascem no meio da vida e, com frequência, morrem graciosamente no fim da história²⁸.

A discussão proposta por Forster culmina na criação de duas espécies distintas, mas primas entre si: o *homo sapiens* e o *homo fictus*. De acordo com o autor, o *homo fictus* é o mais indefinível, pois

É criado nas mentes de centenas de romancistas, que possuem métodos de gestação antagônicos e a seu respeito não devemos generalizar. Ainda assim, se pode dizer algo sobre ele: geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só. Estivéssemos preparados para uma hipérbole, a esta altura poderíamos exclamar: “Se Deus pudesse contar a história do Universo, o Universo se tornaria fictício”. (FORSTER, 1969, p. 43)

Essa abordagem de modo fragmentário é tratada por Candido como retomada, na concepção do texto literário, da maneira fragmentária a partir da qual conhecemos outras pessoas (*op. cit.*, p. 58). No entanto, há, segundo o autor, diferença importante entre uma posição e outra:

Na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 1964, p. 58)

Ainda de acordo com Candido, é justamente essa criação que constitui a “verdade da personagem”, a qual depende pouco da relação com a vida e muito mais da “função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO, 1964, p. 75).

Com essa última consideração, concluímos a discussão acerca das fronteiras híbridas que unem e separam seres fictícios de seres reais. Tudo isso para debater se, em *Frank Sinatra está resfriado*, o perfilado é uma pessoa ou um personagem. Chegamos a conclusão de que o cantor é ambos – *homo fictus* e *homo sapiens*. Isso porque, ao mesmo tempo que o Sinatra do perfil é inegavelmente feito de palavras, ele faz *necessariamente* referência a um indivíduo fora do texto.

²⁸ As ideias são de Forster e estão na terceira parte de *Aspectos do romance*.

É personagem. Na medida em que Frank Sinatra é *construído* por Talese, que utiliza todos os procedimentos literários aqui elucidados para dar ao *personagem* coerência interna. É personagem porque vive muito mais intensamente as relações sociais do que a pessoa Sinatra. É personagem porque é *um* Frank Sinatra daqueles dias específicos, pensado por outra pessoa naquele momento de sua vida.

É pessoa. A referencialidade aqui não é a mesma feita a Eisenhower no romance de Coover. O presidente romanesco *não* viveu todos os eventos descritos no livro. *Não* pensou todas as coisas ali escritas. Sinatra, por sua vez, foi a todos clubes, fumou todos cigarros e viveu todas aquelas situações no período em que Talese apurou o perfil. E, portanto, é pessoa.

Homem de carne, osso, tinta e papel.

3) *Frank Sinatra está resfriado*

Frank Sinatra está resfriado foi publicado na revista *Esquire* em abril de 1966 e é notável por ser um perfil jornalístico no qual o escritor não entrevistou o perfilado. Sinatra não quis colaborar pois “estava resfriado” e “muito perturbado com as últimas manchetes sobre suas supostas relações com a máfia” (TALESE, 2004, p. 519).²⁹

Para não voltar a Nova York sem o material para a construção do perfil, Talese passou mais de um mês seguindo Sinatra, observando-o em ambientes diversos, conversando com amigos e conhecidos do cantor. Ao final, Talese gastou quase cinco mil dólares³⁰ em jantares, hospedagem e deslocamento, e mais seis semanas para organizar todo o material de que dispunha (*idem*). O processo de pesquisa e entrevistas do jornalista para o perfil será tratado em detalhes em **3.1) Apuração**.

Apesar da curta extensão se comparado a uma biografia³¹, acreditamos que *Frank Sinatra está resfriado* pode dizer tanto sobre a *pessoa* Frank Sinatra quanto um livro que tenta se debruçar sobre todo o itinerário da vida do cantor, citando locais e anos e fontes, procurando preencher lacunas e dar conta do todo. Os fatos da vida de Sinatra explorados por Talese – carreira, vida amorosa e relação com a máfia – serão elucidados em **3.2) Perfil e biografia**, a partir de comparações com a biografia *Sinatra: a vida* (2012), de Anthony Summers e Robbyn Swan.

Em **3.3) Construção do personagem**, analisaremos os recursos utilizados por Talese para caracterizar esse personagem, a forma com que o faz e a qual resultado chega. Falaremos mais detalhadamente de cada um desses objetivos e de suas subseções no parágrafo introdutório de tal capítulo.

²⁹ James Kaplan, jornalista e autor da biografia *Frank – A voz* (2013), em entrevista ao *Estado de S. Paulo* em 2010, disse: “É um grande texto que teria resultado infinitamente inferior se Talese conversasse com o cantor. Sinatra provavelmente teria respondido as questões de Talese com banalidades e de modo evasivo. A ausência de entrevista aumentou a agudeza das observações do jornalista e conferiu ao relato uma atmosfera de tensão que diminuiria com um encontro frente a frente”. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,nao-entrevista-que-fez-historia,655176,0.htm>>, acessado em 25.09.2013.

O próprio Talese, em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, diz não saber se é mais fácil escrever um perfil sobre alguém que quer cooperar ou sobre alguém que não o quer: “Em ambos os casos você não sabe o que virá. Você só sabe que tem curiosidade. Então até você ultrapassar o mero nível de interesse, insuficiente, você não sabe o que você tem ou qual a sua história. Às vezes você consegue a cooperação deles, e, então, você descobre que não a quer”.

³⁰ Valor que hoje corresponderia a, aproximadamente, trinta e cinco mil dólares.

³¹ O perfil tem 50 páginas na edição utilizada por nós, enquanto a biografia *Sinatra: a vida* (2012), de Anthony Summers e Robbyn Swan, tem 463, sem contar as notas e comentários, que ocupam mais 250.

3.1) Apuração

“Frank Sinatra, segurando um copo de *bourbon* numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele” (TALESE, 2004, p. 257). Essa e outras cenas do perfil – as quais, para além da beleza estética, ajudam a compreender o perfilado tal como ele é – só puderam ser construídas por conta do talento de Talese para *observar*³². De acordo com Vilas Boas,

Observar é uma atividade complexa. Tendemos a acreditar que é apenas um exercício de percepção visual. Não é. [...] Olhar pacientemente não basta. Os observadores mais atilados fazem uso de todo tipo de informação sensorial – olfato, tato, audição etc. Os *insights* mais importantes da história da ciência e das artes ocorreram com indivíduos capazes de apreciar o que os estudiosos chamam de “o sublime contido no trivial”, ou seja, a beleza profundamente surpreendente e significativa das coisas cotidianas. (VILAS BOAS, 2003, p. 29)

Se para o jornalismo a observação é essencial, em *Frank Sinatra está resfriado* ela não pode ser substituída por nenhum outro mecanismo de apuração. Isso porque, durante as cinco semanas que esteve em Los Angeles para recolher material, Gay Talese não teve a oportunidade de “sentar e conversar a sós com Frank Sinatra”³³. No entanto, o autor avalia que tal circunstância talvez seja um dos pontos fortes do texto: “O que ele [Sinatra] poderia ter dito [...] revelaria melhor quem ele era do que um escritor que atentamente o observasse em ação vendo-o em situações de tensão, ouvindo-o e acompanhando com vagar os aspectos menos espetaculares de sua vida?” (TALESE, 2004, p. 520).

Talese não apenas observou Sinatra em diferentes locais³⁴, mas também entrevistou mais de cem pessoas com o objetivo de entender e construir a personagem. As entrevistas vão do filho mais novo de Sinatra a uma senhorinha grisalha que viajava com o cantor pelo país carregando suas 60 perucas, além de incluírem amigos íntimos,

³² A respeito dessa primeira cena, no bar, Talese esclarece onde estava (relativamente a Sinatra) no momento da observação: “Talvez a uns 12 metros. Havia mesas por todos os lados e a pista de dança estava à nossa esquerda. Eu tinha a visão direta do bar. As luzes eram fracas, mas havia quase que um holofote sobre ele [...]”. [Entrevistador:] Então você conseguia ver o rosto dele? [Talese:] Sim, eu conseguia”. Entrevista disponível em: <<http://www.niemanstoryboard.org/2013/10/08/annotation-tuesday-gay-talese-and-frank-sinatra-has-a-cold/>>.

³³ Retiramos estas informações do texto *Como não entrevistar Frank Sinatra*, publicado no apêndice da edição de 2004 de *Fama e anonimato* pela Companhia das Letras (pp. 508-21). Nele, Talese expõe como a apuração pode acontecer mesmo quando o entrevistado não colabora. No Brasil, o artigo foi originalmente publicado pela revista *Imprensa* em 1989, em outra tradução e sob o título *Entrevista sem sujeito*.

³⁴ Os ambientes nos quais Talese observou Sinatra foram: um bar privativo em Bervelly Hills, no qual Sinatra entrou numa briga; o estúdio de gravação da NBC; o hotel-cassino Sands, em Las Vegas, em que acontece uma luta de boxe; e um set de Hollywood. Como deixa claro em *Como não entrevistar Frank Sinatra*, a ida à maioria desses locais foi possível graças aos convites de Mahoney, assessor de Sinatra.

membros do *staff* pessoal e trabalhadores das mais variadas funções das empresas de Sinatra (*ibidem*, p. 514). As anotações do autor renderam 200 páginas, as quais ele levou seis semanas para organizar no perfil (*ibidem*, p. 519).

A observação e a pesquisa profunda sobre o perfilado³⁵ (ainda que esse não queira cooperar³⁶) são características não apenas dessa reportagem, tampouco da apuração de Talese – dizem respeito a todo o Novo Jornalismo. A construção cena a cena, os grandes diálogos e o registro dos hábitos do perfilado, características destacadas por Wolfe, só são possíveis devido à apuração exaustiva, à vontade *real* de conhecer aquela pessoa, mais do que meramente reproduzir declarações desimportantes.

O mecanismo encontrado por Talese para que isso acontecesse foi o de tornar-se confidente dos entrevistados, interessando-se menos pelas palavras exatas que pela essência do que dizem as pessoas.

Mais importante que o que [as pessoas] dizem é o que elas pensam, embora num primeiro momento seja difícil para elas articular o próprio pensamento, além de exigir do entrevistador muita ponderação e reflexão sobre o que há na mente do entrevistado – o que eu busco com todo o cuidado é encorajar e estimular as pessoas sobre as quais eu escrevo, ao mesmo tempo que lhes faço perguntas, questões e me identifico com elas, enquanto as acompanho em reuniões, em caminhadas sem compromisso antes do jantar ou depois do trabalho. Seja onde for, procuro estar presente em meu papel de confidente curioso, um companheiro de viagem digno de confiança que procura examinar o interior do entrevistado, tentando descobrir, esclarecer e afinal descrever com palavras (minhas palavras) o que essas pessoas representam e o que pensam. (TALESE, 2004, p. 512)

A vontade de Talese de colocar no papel os *pensamentos* dos personagens é uma das maiores críticas ao Novo Jornalismo. A corrente hegemônica prega que retrate-se apenas

³⁵ Talese leu muito a respeito de Sinatra em livros e jornais. Como revela na entrevista concedida ao site *Nieman Storyboard*, várias informações do perfil provêm de suas leituras: “Toda a questão financeira [de Sinatra] – as aquisições, a cadeira no conselho diretor – já tinha sido escrita antes. Estava muito bem documentada naquela época. Havia artigos no *The New York Times* a respeito de seus negócios. [...]”. Ao falar da generosidade de Sinatra retratada no perfil, Talese diz que elas não eram “*breaking news*”; as informações sobre o início da carreira de Sinatra e sobre a era das *Big Bands* ele tirou da biografia do cantor feita por Robin Douglas-Home; “Tudo aquilo de o Sinatra falar sobre como sentar com um terno sem amassá-lo eu tirei desse livro”. Ele diz que, nesses casos, o importante é “*como você usa esse material*” (grifo nosso).

³⁶ E não só não se dispôs a falar com Talese como o impediu de conversar, por exemplo, com Nancy Sinatra, sua ex-esposa: “Eu tinha o telefone dela, o qual peguei com Jane Hoag. Ela disse que eu poderia vê-la. Eu queria muito não só porque seria uma entrevista incrível, mas porque ela estava lá desde o início. De uma maneira, ela seria a melhor entrevista que eu poderia ter. Quando eu havia marcado de vê-la, Mahoney me ligou e disse, ‘Por que você ligou para Nancy?’. E eu disse, ‘Bem, eu queria falar com ela’. ‘Você não pode.’ ‘Bem, ela disse que eu posso.’ ‘Bem, você não pode.’ ‘Já está marcada e ela disse que posso ir às 13h.’ ‘Bem, você não pode. Eu acabei de falar com ela.’ Eu disse, ‘Por que você faria isso?’. Eu estava realmente puto. Essa seria uma entrevista divisora de águas para mim. [...] Acabou que eu nunca a vi”.

Disponível em: <<http://www.niemanstoryboard.org/2013/10/08/annotation-tuesday-gay-talese-and-frank-sinatra-has-a-cold/>>.

o objetivo, o passível de verificação, as aspas do gravador – como se isso fosse a verdade. O Novo Jornalismo quer ir além.

É possível especular sobre o que pensa o entrevistado da mesma maneira que é seguro cravar, na maioria das vezes, o que pensaria uma mãe tradicional acerca do primeiro cigarro do filho. No entanto, para fazer isso é necessário *conhecê-lo* de fato, *observá-lo* como quer Vilas Boas, saber como ele agiria não só nas situações em que o repórter presenciou – mas também e *especialmente* nas que não estava lá.

Wolfe também é a favor da descrição da subjetividade dos entrevistados e a considera uma das maiores inovações do Novo Jornalismo:

A ideia era dar a descrição objetiva completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos: especificamente, a *vida subjetiva ou emocional dos personagens*. Por isso foi tão irônico quando os velhos guardiões tanto do jornalismo como da literatura começaram a atacar esse Novo Jornalismo como “impressionista”. As coisas mais importantes que se tentava em termos de técnica dependiam de uma profundidade de informação que nunca havia sido exigida no trabalho jornalístico. Só através das formas mais investigativas da reportagem era possível, na não ficção, usar cenas inteiras, diálogo extenso, ponto de vista e monólogo interior. Por fim, eu e outros seríamos acusados de “entrar na cabeça das pessoas”... *Mas exatamente!* Entendi que essa era mais uma porta em que o repórter tinha de bater. (WOLFE, *op. cit.*, pp. 37-8, grifos nossos)

Para retratar, e não inventar, o pensamento dos entrevistados é necessário intimidade. E, a fim de alcançar esse grau de intimidade, Talese tem duas atitudes durante a apuração quase esquecidas por jornalistas dos dias de hoje: só realiza entrevistas face a face e nunca utiliza um gravador. O escritor acredita ser o encontro ao vivo necessário para ir além do diálogo, com o objetivo de obter uma “sensação visual dos traços pessoais e maneirismos dos entrevistados, além da possibilidade de descrever a atmosfera do local em que se deu o encontro” (TALESE, 2009, p. 59). É claro, as entrevistas nem sempre são como o jornalista gostaria e, às vezes, Talese é obrigado a ficar horas conversando com alguém que não contribuirá significativamente para a pesquisa: “É importante reconhecer que durante os quarenta anos de minha carreira como escritor-pesquisador eu investi pesadamente na perda de tempo” (*idem*).

A respeito do gravador, Talese reconhece sua eficiência e praticidade, mas considera que o aparelho deixa o jornalista desinteressado na maneira em como a pessoa dá o seu relato. De acordo com ele, o resultado de uma entrevista gravada

[...] não é o insight que deriva de um exame aprofundado, de uma análise perspicaz e do velho trabalho de campo; é antes um primeiro esboço do que tenho em mente, um diálogo apressado e superficial – talvez um tanto automático, numa sociedade permeada pelo trabalho de afogadilho, impessoal e computadorizado – que muitas vezes reduziu o que outrora foi a fina arte de escrever para revistas a mera transcrição, para o papel, de entrevistas radiofônicas. (TALESE, 2004, p. 509)

Mais do que não utilizar o gravador, Talese raramente tira a caneta do bolso. As anotações são feitas sem que o entrevistado perceba, ou depois da entrevista. Antes de dormir, Talese senta em frente à máquina de escrever e registra os detalhes do dia, tudo o que viu e ouviu, incluindo impressões pessoais (*ibidem*, p. 513). Na frente do entrevistado, só toma notas em situações específicas:

Um torneio de frase, uma palavra especial, uma revelação pessoal expressa num estilo inimitável – que deve ser anotada na hora, antes que se esqueça parte dela. É então que saco meu caderno de anotações e digo ‘Mas isso é uma maravilha! Deixe-me anotar exatamente como você disse’, e a pessoa, em geral lisonjeada, não apenas repete, mas também desenvolve um pouco mais aquele tópico. Nessas ocasiões, pode surgir um grande espírito de cooperação, quase de colaboração, já que a pessoa percebe ter dado uma contribuição que o escritor aprecia a ponto de querer preservá-la num texto impresso. (*ibidem*, p. 512)

Por fim, é necessário ressaltar a *criatividade* de Talese. Tal característica é bastante óbvia na construção dos textos e dos personagens do escritor, mas também é importantíssima durante a apuração. Explicamos: antes de *Frank Sinatra está resfriado*, não se pensava ser possível escrever um perfil sem entrevistar a pessoa a qual ele retrata³⁷.

Em outro perfil, *Joe Louis: o rei na meia-idade* (1962), Talese reconstitui o diálogo entre o atleta e sua mulher no aeroporto de Los Angeles a partir do tira-teima com os dois personagens³⁸ (PEREIRA JUNIOR, 2010 p, 142). Em *O outono de um herói*, o início do perfil parte do ponto de vista de uma mulher que observa os pescadores até o restaurante de Joe DiMaggio – a criatividade aqui é tão simples quanto olhar pela janela. No entanto, a maioria esquece-se de abrir as cortinas.

Outro aspecto importante da construção do texto de Talese é a reutilização de declarações dos personagens feitas em outras épocas e a outros veículos. Quando aparecem aspas de Sinatra a respeito da gravação de *Mama will bark* – “‘Eu rosnava e latia na gravação’, disse Sinatra, horrorizado só de lembrar. ‘Se consegui fazer média com alguém, foi com cachorros.’” (TALESE, 2004, p. 292) –, o jornalista utilizou a declaração de outra fonte escrita: “Isso já estava publicado. Provavelmente em alguma revista”.³⁹

³⁷ Ao menos dois brasileiros fizeram isso: José Rezende Jr., no perfil de João Gilberto, e Sergio Vilas Boas, no perfil de Gabriel García Márquez.

³⁸ A cena final de *Frank Sinatra está resfriado*, por exemplo, em que o cantor está no carro e uma moça o reconhece na faixa de pedestres, não foi observada por Talese, mas reconstituída por entrevistas: “Eu consegui isso de duas pessoas. Uma delas foi uma namorada de Ed Pucci e outra foi Jane Hoag”. Disponível em: <<http://www.niemanstoryboard.org/2013/10/08/annotation-tuesday-gay-talese-and-frank-sinatra-has-a-cold/>>.

³⁹ Disponível na entrevista citada acima.

Talese toma liberdades quanto a citar a fonte dessas informações. Em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, o jornalista fala acerca de uma conversa entre Marilyn Monroe e Joe DiMaggio no perfil deste último:

Eu tirei de lá e coloquei aqui, e então isso tomou um significado, uma dimensão. [...] Às vezes eu incorporo o que ficou obscuro no trabalho de outras pessoas. É em outro contexto que essas aspas viram jóias. [...] Se eu tivesse um apêndice, eu citaria. Mas não senti que pudesse fazer citações sem bagunçar toda a atmosfera. Você não poderia fazer isso. Se você o fizesse, estragaria tudo. As aspas não iriam ressoar da maneira como o fizeram.

[...]

Quando você escolhe não citar fontes bibliográficas, trata-se de um recurso literário que demonstra a importância da *forma*. Ela não é tão importante quanto o *fato*, mas, quando juntos, *forma* e *fato* quebram a barreira entre não ficção e ficção como método de comunicação. (grifos nossos)

Destacamos a criatividade porque consideramos essencial a busca de alternativas para a construção de cenas reveladoras, que ajudem a retratar o perfilado ao mesmo tempo fiel e literariamente. Com o objetivo de mostrar como isso acontece em *Frank Sinatra está resfriado*, mostraremos, no próximo capítulo, os aspectos biográficos importantes da vida do cantor retratados pelo texto. Para tanto, faremos algumas comparações entre o perfil e a biografia *Sinatra: a vida*.

3.2) Perfil e biografia

Na época em que se passa *Frank Sinatra está resfriado*, o cantor havia atuado em *A um passo da eternidade* há 12 anos, filme que lhe rendera o Oscar de melhor ator coadjuvante e trouxera novo fôlego à carreira praticamente arruinada após escândalos diversos e vendas cada vez mais escassas⁴⁰. Havia quatro anos que Sinatra rompera com a Capitol Records, após vínculo de oito, período em que gravara as canções de sua era de ouro com o arranjador Nelson Riddle (SUMMERS e SWAN, 2012, p. 242).

Ele está perto dos 50 anos, e o embate com a nova geração, a qual acha que o tempo de Sinatra “já passou”, é notório: há a calorosa discussão com o então jovem roteirista Harlan Ellison (TALESE, 2004, p. 268), além das provocações a Dwight Hemion, diretor do especial da NBC (*ibidem*, p. 279). Esse ar de envelhecimento e gradual declínio – ao menos na primeira parte do texto o cantor se encontra frequentemente em cantos

⁴⁰ Capítulos da biografia *Sinatra: a vida* (2012) que tratam desse período especificamente se intitulam *Flertando com o desastre* (p. 186) e *Arruinado* (p. 212). Em *Frank Sinatra está resfriado*, essa época é lembrada por pessoas que assistiam a uma apresentação de Sinatra em Nova York e que foram entrevistadas por Talese: “Eles se lembravam de quando Sinatra estava em decadência e cantava porcarias como ‘Mairzy Doats’, se lembraram também de sua volta por cima [...]” (TALESE, 2004, p. 263).

escuros e em silêncio – se agrava pelo estado de saúde que dá título ao perfil: o resfriado transforma seu humor imprevisível em mau humor certo, e torna-se representativo da época já não tão áurea em que vive.

É esse o momento em que Talese põe Sinatra no papel, utilizando-se da situação na qual se encontrava sua carreira para criar pontes e tratar também de outros temas: infância, família, vida amorosa e conexões com a Máfia ítalo-americana – esse último tanto quanto era possível à época⁴¹.

Quanto à Máfia, porém, ele não se alonga. Fala rapidamente sobre ela em apenas quatro ocasiões: quando do repúdio do cantor ao aparecerem “muitos gângsteres com nomes italianos no programa de televisão *Os Intocáveis*” (*ibidem*, 2004, p. 283); e quando os produtores do documentário da CBS ameaçam expor as relações entre Sinatra e a organização (*ibidem*, 2004, pp. 258, 270 e 287).

Segundo Talese, a Máfia inspirava Sinatra “na maneira de tratar os amigos” (*ibidem*, 2004, p. 236). E é a partir da Sicília e de seus *uomini rispettati*, os “homens de respeito”, que Talese aborda a personalidade instável do cantor – da generosidade exacerbada aos rompantes de raiva. Para o jornalista, Sinatra é *Il Padrone*:

Se [os amigos] permanecem leais [...] não há nada que Sinatra não faça por eles – presentes fabulosos, gentilezas, estímulo quando estão deprimidos, lisonjas quando estão animados. É bom que eles se lembrem, porém, de uma coisa. Ele é Sinatra. O chefe. *Il Padrone*.

O mesmo Sinatra que fez tudo isso pode, de uma hora para outra, explodir numa terrível fúria de intolerância se algum de seus chapas cometer algum pequeno deslize no cumprimento de alguma tarefa. [...] Muitos dos que trabalham com Sinatra são grandalhões, mas isso não parece intimidar Sinatra nem refrear suas reações impetuosas quando está furioso. Eles nunca iriam responder. Ele é *Il Padrone*. (*ibidem*, pp. 262 e 265)

Vale notar que também os biógrafos já citados do cantor utilizam ambos os termos italianos, especificamente ao falar do início da Máfia na Sicília, terra natal dos antepassados do cantor:

Um homem com posses ou habilidades especiais estava fadado a ter autoridade e a ser conhecido como um “padrone”. Na máfia, com m minúsculo, aqueles que viviam dentro do código e do poder exercido na comunidade eram “uomini rispettati”, homens de respeito. Esperava-se que se comportassem lealmente, que fossem bons pais de família, e suas palavras eram seus vínculos. Eles davam o exemplo e esperavam ser respeitados. (SUMMERS e SWAN, 2012, p. 23)

⁴¹ Arquivos do FBI que relacionavam o cantor a criminosos como Lucky Luciano e Willie Moretti só foram liberados no ano de sua morte, em 8 de dezembro de 1998. Tais documentos foram utilizados amplamente por biógrafos como Anthony Summers e Robbyn Swan, autores da biografia *Sinatra: a vida* (2012). Por conta da época em que *Frank Sinatra está resfriado* foi escrito, Talese só podia contar com especulações da imprensa ou depoimentos de pessoas próximas.

O às vezes explosivo Sinatra é contrastado com o pai de família caseiro e tranquilo que vai à casa da ex-esposa fora de hora, “acende a lareira, deita-se no sofá e cai no sono” (TALESE, 2004, p. 278); ou que vê a filha todos os dias, e “quando não, ele liga pra ela, mesmo que esteja na Europa ou na Ásia” (*ibidem*, p. 277).

Há também referências a alguns dos outros muitos “amores” de Sinatra: Juliet Prowse, Mia Farrow, Ava Gardner, entre outras (*idem*). No caso dessas, porém, Talese não se demora muito como o faz com Nancy – apenas algumas citações para definir seus papéis na vida de Sinatra de maneira resumida: “Estava cansado de toda a falação da imprensa sobre seu namoro com Mia Farrow, então com vinte anos [...]” (*ibidem*, p. 257); “Ava Gardner foi diferente” (*ibidem*, p. 293). Principalmente no caso de Ava Gardner, as poucas afirmações não fazem jus ao relacionamento dos dois: uma paixão destrutiva e obsessiva por parte de ambos e que durou toda a vida, como relatam os biógrafos Summers e Swan.

No que se refere à infância do cantor, Talese traz um retrato interessante a partir de Dolly Sinatra, sua mãe. Controladora e com conexões importantes na política local, é por vezes cruel, por vezes amável, em concordância com a imagem cultivada pela biografia de Summers. Assim também o é o início da carreira do cantor: com reais dificuldades para alcançar o sucesso, só conseguido após anos de esforço e dedicação.

As comparações de forma e conteúdo entre o perfil *Frank Sinatra está resfriado* e a biografia *Sinatra: A vida* nos permitem ver não só os pontos fracos e fortes de cada texto, mas também de cada gênero. Há de se concordar que a biografia tem a seu favor uma gama enorme de acontecimentos e minúcias que se dão em tempo e espaço bem dilatados: fala-se desde o nascimento até a morte, ao longo de um livro que pode se estender por centenas de páginas. Por sua vez, a economia jornalística do perfil, ao narrar o essencial para a construção de um personagem (in)coerentemente humano, o faz de tal maneira vibrante que, ao leitor, o perfilado pode parecer até mais transparente e compreensível que o biografado.

Acreditamos que querer *conhecer* Frank Sinatra a partir de um texto é uma grande pretensão. Não é possível fazê-lo seja lendo uma biografia ou um perfil, seja escutando todos seus discos ou assistindo a todas as suas entrevistas. A rigor, talvez ainda não fosse possível mesmo que se pudesse fazer um contato direto com ele. Tem-se, afinal, aglutinando todas as informações sobre alguém, imenso mosaico com várias peças que

se afirmam e se negam umas as outras, criando imagem complexa composta em possibilidades, umas com mais e outras com menos força.

Estamos seguros em dizer, porém, que se o desejo é conhecer *mais um* Frank Sinatra – a partir da leitura e escrita de alguém extremamente qualificado e comprometido com o que acredita ser *verdade* –, o perfil *Frank Sinatra está resfriado* dispõe de um dos mais vivos retratos acerca do cantor. Estão lá desde sua cor favorita até seu carisma sem precedentes (sem que as expressões “cor favorita” ou “carisma” figurem em qualquer momento).⁴²

Avancemos, então, a **4.3) A construção do personagem**, para demonstrarmos como Talese compõe, de maneira extremamente técnica e cuidadosa, tão real personagem.

4.3) A construção do personagem

Chegamos ao capítulo no qual traçaremos nossas considerações e comentários a respeito da construção do personagem em *Frank Sinatra está resfriado*. O objetivo não é mais apresentar conceitos ou teorias. O capítulo será baseado majoritariamente na nossa leitura do Sinatra construído por Talese, além de comentários do autor retirados da entrevista para o site *Nieman Storyboard*.

Em **3.3.1) Técnicas literárias**, trataremos de como Talese usa artifícios originários da literatura – como ações, detalhes, desenlaces – para construir não só o personagem de Frank Sinatra, mas também uma obra não ficcional. É importante ressaltar que, apesar de nomearmos o capítulo como “técnicas” literárias, estão nele representados dois recursos que não pertencem classicamente a tal denominação. Mesmo assim, é inegável que itálicos e intercalações musicais contribuem para a literariedade do texto e são imprescindíveis para o estudo da construção do personagem.

É importante ressaltar ainda que não trataremos de técnicas literárias sonoras. Isso porque, além de não contribuírem significativamente para a construção do personagem (apesar de serem importantíssimas no cuidado com o texto), muito se perde na tradução do perfil para o português. A aliteração em “the two blondes, who seemed to be in their middle thirties, were *preened* and *polished*, their *matured* bodies softly *molded* within tight dark suits”⁴³ foi traduzido como “as duas loiras, que pareciam estar na casa dos

⁴² Levantaremos tais questões e nos justificaremos na próxima seção.

⁴³ Só percebemos esta aliteração após a leitura da entrevista para o site *Nieman Storyboard*. É o entrevistador Elon Green quem pergunta a Talese quanto tempo ele demorou para construir a frase.

trinta anos, eram *elegantes e refinadas*, os corpos *maduros* ligeiramente *moldados* por *tailleurs* pretos justos” (TALESE, 2004, p. 260, grifos nossos).

No entanto, apesar de não estarem aqui representadas, o perfil não teria tanto prestígio caso se desprezasse esse tipo de técnica. O próprio Talese, na entrevista ao site *Nieman Storyboard*, disse que poderia passar dias pensando em uma frase. “Às vezes algumas frases saem e estão terríveis. E algumas vezes você pensa ‘Talvez essa esteja boa’ e a deixa fazer parte do texto.”

Em **3.3.2) Personagens secundários**, abordaremos também como os personagens secundários do perfil ajudam na construção de Sinatra. É verdade que em todos os perfis de Talese personagens secundários aparecem em destaque, mas aqui eles são ainda mais importantes. Isso porque, como mostramos em **3.1) Apuração** (pp. 49 a 53), Talese não conversou com Sinatra para escrever o perfil. Teve de se esforçar muito mais e conversar com quase cem outras pessoas que, de alguma maneira, estavam envolvidas com o cantor. Parte desses indivíduos foi transformada em personagens secundários.

O papel do **3.3.3) Narrador jornalístico** também será estudado neste capítulo, já que a distinção entre autor e narrador torna-se ainda mais problemática que na literatura. Talese não só escolhe narrar como *testemunha* dos acontecimentos (uma postura de “eu estava ali e vi tudo aquilo”), como também se coloca no texto algumas vezes. Ocorre, assim, uma ficcionalização do autor – a qual deve ser estudada para entender satisfatoriamente as possibilidades de construção do personagem.

Por fim, responderemos à pergunta **3.3.4) Quem é Frank Sinatra?**. As *nossas* conclusões a respeito da Voz composta em palavras.

3.3.1) Técnicas literárias

3.3.1.1) Ação

Como já dissemos, a ação do personagem potencializa um julgamento por parte do leitor, que utiliza seus feitos para criar uma imagem de seu caráter, de seu *modo de agir*.

Em *Frank Sinatra está resfriado*, quando Talese diz: “Então uma delas pegou um Kent e logo Sinatra pôs seu isqueiro de ouro debaixo dele” (2004, p. 260), o que isso diz sobre Sinatra? Aparentemente, que ele é um *cavalheiro*, que trata as mulheres de maneira cortês em um jogo de sedução a partir de pequenos gestos.

Esse trecho, porém, pode nos dizer *mais* se aliarmos essa ação a outra: o modo indiferente com que trata suas companhias femininas no clube de Beverly Hills: “[Elas]

esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas ele não dizia nada; passara boa parte da noite calado” (*ibidem*, p. 257), deixando-as sozinhas pouco depois de acender o cigarro para ir à sala de sinuca.

Ao relacionarmos a ação “pôr seu isqueiro de ouro debaixo do cigarro” ao seu estado de espírito, a predicação do *cavalheiro* não tem mais tanta força como quando a ação era vista isoladamente. Sinatra não se preocupa em fazer com que as loiras se sintam bem, tampouco está interessado em seduzi-las – mas, quando uma delas puxa um Kent, Sinatra “logo” o acende, como que maquinalmente, para em seguida voltar ao seu estado introspectivo, seu “silêncio soturno” (*ibidem*, p. 257).

O que esse ato nos diz, então, é que Sinatra *normalmente* é cortês, por motivos os mais diversos e abertos à interpretação – sedução, polidez, autopromoção etc.; nesse momento do perfil, porém, ele age *de maneira* cortês, mas, digamos, sem visar seu objetivo costumeiro, seja lá qual for – o faz, dessa vez, por hábito. Sinatra, no bar em Beverly Hills, sentado entre as duas loiras, está no piloto-automático: sua cabeça está no filme que “não via a hora de terminar”; na “falação da imprensa sobre seu namoro com Mia Farrow”; no “documentário da rede de televisão CBS sobre a vida dele”; na “sua atuação num especial da NBC intitulado *Sinatra – Um Homem e a Sua Música*”; e, também, em seu resfriado, que “o mergulha num estado de angústia, de profunda depressão, pânico e até fúria” (*ibidem*, pp. 257-58). E a reação de Sinatra quando “pôs seu isqueiro de ouro” debaixo do Kent apenas reforça esse momento psicológico por que passa.

O cantor, parado no “canto escuro do balcão”, continua “bebendo em silêncio, parecendo estar a quilômetros de distância, num mundo só dele, *sem demonstrar reação nenhuma*” (*ibidem*, p. 259, grifo nosso). E, aqui, gostaríamos de deixar claro que mesmo a não-ação é uma ação: um personagem que tem a possibilidade de reagir mas não reage também é julgado pelo leitor e tem esse ato de não agir como constitutivo de sua personalidade. O mesmo acontece para algo que fazia e não faz mais:

Frank Sinatra consegue dormir em qualquer lugar, coisa que aprendeu na época em que costumava viajar de ônibus com sua banda, por estradas esburacadas; nessa época aprendeu também, quando estava de smoking, a ajeitar as calças e o paletó de forma que não amarrotassem enquanto ele dormia. *Mas agora ele não anda mais de ônibus.* (*ibidem*, p. 278, grifo nosso)

A ação de andar muito de ônibus no passado moldou parte do que Sinatra é durante o perfil. O fato de ele não andar mais de ônibus mostra que algo mudou: ele não *precisa mais* andar de ônibus, sua condição financeira lhe possibilita deixar de fazê-lo – o que não significa, porém, que todas aquelas consequências advindas da ação, que antes era

rotineira, acabem também. Pelo contrário, elas permanecem e fazem parte das várias ações que definem sua imagem.

O conceito em si de que ações definem personagens está presente em *Frank Sinatra está resfriado*. Vejamos este trecho:

Por um lado ele é gaiato – por exemplo, quando fala e brinca com Sammy Davis, Jr., Richard Conte, Liza Minelli, Bernice Massi, ou qualquer outra pessoa do *show business que senta à mesa*; por outro – quando balança a cabeça ou acena para os chapas mais próximos (Al Silvani, empresário de boxe que trabalha na companhia cinematográfica de Sinatra; Dominic Di Bona, o homem que cuida de seu guarda-roupa; Ed Pucci, ex-jogador de futebol que pesa mais de 130 quilos e é seu ajudante de ordens) – ele é *Il Padrone*. (TALESE, 2004, p. 260, grifo do autor)

Talese deixa explícita a relação entre o *agir* e o *ser*: quando “fala” e “brinca” com pessoas do *show business*, Sinatra é “gaiato”; mas quando “balança a cabeça” ou “acena” para os chapas mais próximos, ele é *Il Padrone* – dualidade que é muito explorada por Talese a fim de caracterizar o personagem como instável e volátil, à maneira do cantor. Apesar de as referências a *Il Padrone* fazerem com que ele se transforme quase em um próprio personagem – uma das faces de Sinatra que aparece e desaparece a depender da situação –, o trecho seguinte enfatiza que ambos os comportamentos coexistem em um mesmo homem:

Quando, há pouco mais de um ano, a casa de um músico amigo seu foi destruída e a mulher dele morreu num deslizamento de terra em Los Angeles, Sinatra foi ajudá-lo pessoalmente. Procurou uma casa para ele, pagou todas as despesas do hospital não cobertas pelo seguro, cuidou pessoalmente da compra da mobília para a casa, inclusive novos talheres, roupas, toalhas e lençóis. *O mesmo Sinatra* que fez tudo isso pode, de uma hora para outra, explodir numa terrível fúria de intolerância se algum de seus chapas cometer algum pequeno deslize no cumprimento de uma tarefa. Por exemplo, quando um de seus homens lhe trouxe um cachorro-quente com ketchup, que, como se sabe, Sinatra abomina, ele jogou o frasco no homem, cobrindo-o de ketchup. Muitos dos que trabalham com Sinatra são grandalhões, mas isso não parece intimidá-lo nem refrear suas reações impetuosas quando está furioso. Eles nunca iriam responder. Ele é *Il Padrone*. (*ibidem*, p. 265, grifo nosso)

O que Talese alcança ao contrastar várias ações “boas” e “más” de Sinatra é construir um personagem complexo e contraditório, cuja reação não se pode prever muito bem – “ninguém consegue prever o que virá em seguida” (*ibidem*, p. 266). De muitas facetas, possui, como um personagem “redondo” de Foster, a “incalculabilidade da vida” (1969, p. 61).

Passemos a como a descrição também pode ajudar nesse processo.

3.3.1.2) Descrição

Em *Frank Sinatra está resfriado*, como em outros perfis do Novo Jornalismo, a descrição de pessoas, lugares e estados de espírito normalmente vai além da construção

da cena, a fim de representar outros elementos de significação. Observemos a primeira cena do perfil, por exemplo:

Frank Sinatra, segurando um copo de *bourbon* numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas ele não dizia nada; passara boa parte da noite calado; só que agora, naquele clube particular em Beverly Hills, parecia ainda mais distante, fitando, através da fumaça e da meia luz, um largo salão depois do balcão, onde dezenas de jovens casais se espremiavam em volta de pequenas mesas ou dançavam no meio da pista ao som trepidante do *folk-rock* que vinha do estéreo. (TALESE, 2004, p. 257)

Logo na primeira frase, é possível identificar três aspectos importantes da personalidade do cantor. O primeiro é o gosto por bebida e cigarros; o segundo, a paixão por belas mulheres; e o terceiro, muito menos óbvio, é o estado de espírito de Sinatra naquele momento. O “canto escuro do balcão”, a “meia luz”, a “fumaça” e o “silêncio” não devem ser interpretados como pura descrição do ambiente, como mero componente de uma fotografia. São mais: *representações* de como o resfriado abateu Sinatra naquelas semanas. E ainda mais: demonstrações, desde logo, do clima de escuridão e decadência que circunda todo o perfil.

Tal atmosfera é acentuada pelas discrepâncias entre Frank Sinatra e as gerações mais novas – as quais parecem não se importar com a presença dele, ou mesmo reconhecê-lo como alguém de importância. Talese mostra isso de maneira singular no embate entre Sinatra e Harlan Ellison, o qual, para além da discussão em si, começa antes, na descrição da roupa dos envolvidos. Sobre as vestimentas de Sinatra, Talese atesta que

Como *sempre*, estava vestido de forma *impecável*. Colete, terno *oxford* cinza tradicional, mas forrado com uma seda vistosa; os sapatos, ingleses, pareciam estar engraxados até o solado. Usava também, como todos pareciam saber, uma *peruca* preta bastante convincente [...]. (*ibidem*, pp. 260-1, grifos nossos)

Ellison e seus amigos, por outro lado

Eram um grupo de jovens *cool*, de uma informalidade bem californiana, e um dos que encarnavam melhor esse tipo era um cara baixinho, de movimentos bastante rápidos, traços bem marcados, olhos azul-claros, cabelos castanho-claros e óculos quadrados. Usava calças de veludo cotelê marrom, um felpudo suéter verde de lã de Shetland, casaco marrom-claro de camurça, botas Game Warden que comprara havia pouco tempo por sessenta dólares. (*ibidem*, p. 267)

Mais do que meramente descrever dois personagens isolados num bar em Beverly Hills, Talese traz – primeiro a partir das vestimentas – o embate⁴⁴ entre duas gerações.

⁴⁴ A discussão entre Sinatra e Ellison será analisada no próximo capítulo, já que Talese escolhe retratá-la por meio do diálogo, não da descrição. Neste momento do trabalho, basta perceber que o escritor *anuncia* a briga por meio da descrição do vestuário – o embate começa quando Sinatra, assim como Talese, percebe que os outros não se vestem como ele.

De um lado, um homem *sempre* preocupado com a aparência, que preza por roupas elegantes e formais; homem solitário – ainda que em companhia de amigos –, confortável em seu silêncio, encostado no balcão, calmamente bebericando o uísque e fumando cigarros. De outro, um *grupo de jovens* com vestimentas informais, que se preocupam com a aparência de outra maneira, sempre em movimento – a nova geração, que está na época áurea de sua vida no momento do perfil.

A descrição, em *Frank Sinatra está resfriado*, tem o papel de *anunciar* a ação. Antes de narrar a discussão com Ellison, Talese descreve as botas, pois são o motivo do embate. Antes de contar alguns episódios da bipolaridade de Sinatra, o escritor delinea os olhos como o chamariz do cantor. Segundo ele, “o que mais chama atenção no rosto de Sinatra são os olhos, azul-claros e atentos, olhos que em segundos podem ficar gélidos de raiva, mostrar um brilho de ternura ou, como agora, uma expressão de indiferença que mantém os amigos calados e à distância” (*ibidem*, p. 261). Olhos que, quando Sinatra chega ao estúdio de gravação da NBC, “pareciam um tanto aguados” (*ibidem*, p. 274) e, mais uma vez, anunciam o estado de espírito de Sinatra durante a filmagem.

Em textos jornalísticos, a descrição não pode ser encarada meramente como técnica para causar “efeito de real”⁴⁵. Ela deve ser vista como elemento de significação para além de si mesma, como auxílio na construção do personagem – como vimos na significação das entrelinhas e na anunciação de ações.

No entanto, no caso hipotético de um texto construído apenas por descrições, isso dificilmente seria percebido. É necessária a aliança entre ela e outras técnicas literárias, como a ação e o diálogo, a fim de ir além da descrição pura. Na próxima seção, veremos como o desenlace se junta a essas técnicas de forma a criar um efeito de fechamento e intensidade nas ações.

3.3.1.3) Desenlace

O desenlace é como que o fim de um arco de acontecimentos da narrativa; como que o término de um livro ou de cada um de seus capítulos, em que se pretende confluir certos

⁴⁵ O conceito é de Barthes, no ensaio *O efeito de real*. Nele, Barthes analisa detalhes relevantes e irrelevantes para o realismo. Na descrição do quarto da sra. Aubain, em *Um coração simples*, de Flaubert, há um piano, caixas e cartões e um barômetro. “O piano, diz Barthes, está ali para sugerir uma condição social burguesa, as caixas e cartões talvez para sugerir desordem. Mas por que há um barômetro? O barômetro não denota nada; não é um objeto ‘incongruente nem significativo’; é aparentemente ‘irrelevante’. Sua função é denotar a realidade, ele está ali para criar o efeito, a atmosfera de realidade. Ele simplesmente diz: ‘Sou o real’” (BARTHES *apud* WOOD, 2012, p. 76).

temas recorrentes, de forma a criar um sentido de acabamento – ainda que abra novas possibilidades a partir de si, o que ocorre frequentemente.

Em *Frank Sinatra está resfriado*, essa técnica é utilizada ao fim de cada uma das doze partes do perfil⁴⁶, de modo a concluir alguns assuntos abordados e lançar novas possibilidades à narrativa. No que toca à construção do protagonista, há pelo menos seis desses desenlaces que trabalham diretamente na caracterização. Dois deles com o mesmo objetivo: Talese sincroniza atos autoritários e conclusivos de Sinatra com os termos de partes do texto, de modo a demonstrar que é o cantor quem tem a palavra final.

“Não quero ninguém aqui sem paletó e gravata”, disse Sinatra em tom ríspido. O subgerente concordou com um gesto de cabeça e voltou para seu escritório. (TALESE, 2004, p. 269)

Poucos minutos depois, os dois saíram do estúdio e se dirigiram à cabine de controle. Rodaram o VT para Sinatra. Ele só o viu por uns cinco minutos, depois começou a balançar a cabeça e disse para Hemion: “Esqueça, esqueça. Você está perdendo tempo. O que temos aqui”, disse Sinatra fazendo um sinal com a cabeça em direção a sua imagem no vídeo, “é um homem resfriado”. Então saiu da cabine de controle, ordenando que todo o trabalho do dia fosse anulado e a gravação fosse adiada até que ele se recuperasse. (*ibidem*, p. 279)

Outros três desenlaces procuram acentuar diferentes facetas de Sinatra. Em uma, ao fim da primeira parte, Jane Hoag, amiga de Nancy, filha do cantor, foi convidada a uma festa na casa de Nancy Barbato, ex-esposa, na Califórnia. Ainda no começo da festa, a convidada encostou-se em uma mesa e, sem querer, deburrou uma das duas peças de um casal de pássaros de alabastro. Nancy diz, então, que aquela era uma das peças favoritas de sua mãe. E, enquanto esperamos um ataque de fúria de Sinatra – Talese fala no começo do mesmo parágrafo em “um homem totalmente imprevisível”, que reage de forma “desmedida e selvagem” –, é o seguinte que acontece:

E, enquanto quarenta convidados olhavam em silêncio, Sinatra se aproximou rapidamente da srta. Hoag, deu um peteleco no *outro* pássaro, que também escorregou da mesa e se espatifou no chão; então ele passou o braço nos ombros de Jane Hoag e disse, num tom de voz que a deixou completamente à vontade: “Está tudo bem, garota”. (TALESE, 2004, p. 266, grifo no autor)

Enquanto o trecho acima demonstra o lado “doce” de Sinatra, os dois seguintes mostram o seu outro lado, e que, da mesma forma, também é acentuado já que ambos os atos definidores se situam ao fim de suas respectivas partes, arquitetados como um desenlace:

⁴⁶ Que, como já explicamos, contém tema e espaço diegético mais ou menos delimitados.

E embora Sinatra não tivesse restrições contra o programa, *ainda* estava furioso, achando que a CBS o tinha traído.

“Devo escrever para Hewitt?”, perguntou Mahoney.

“Você consegue mandar um soco pelo correio?”, perguntou Sinatra. (*ibidem*, p. 289, grifo do autor)

Quando Sinatra chega, Jacobs lhe serve na sala de jantar. Então Sinatra diz a Jacobs que ele pode ir para casa. Se numa dessas noites Sinatra o convidasse para ficar mais um pouco ou para jogar algumas partidas de pôquer, ele aceitaria com prazer. Mas Sinatra nunca faz isso. (*ibidem*, p. 299)

O fato de essas ações concluírem uma série de acontecimentos desenvolvidos em sequência, com tensão e expectativa em um crescente, faz com que elas adquiram mais força – é o desenlace que “fecha a porta” da criação da imagem do personagem; é ele o ponto final em que se encontram as linhas de caracterização.

Vejamos, então, a última utilização da técnica, nas palavras finais do perfil, quando o carro de Sinatra para em um sinal vermelho e uma passante o fita ao suspeitar de que se trata do cantor:

Pouco antes de o sinal abrir, Sinatra voltou-se para ela, olhou-a diretamente nos olhos, esperando pela reação que fatalmente viria. Veio, e ele sorriu. Ela sorriu, e ele se foi. (TALESE, 2004, p. 307)

Talese faz, aqui, o acabamento da imagem do protagonista em *Frank Sinatra está resfriado*. Até chegarmos a esse ponto, já passamos por várias situações ambíguas e contraditórias de Sinatra, e o que se sobrepõe a todas elas é seu *carisma*, evidente nesse último desenlace que amarra a cena final do perfil.

Outra técnica utilizada pelo jornalista para construir esse personagem é o diálogo. Passemos, pois, à próxima seção.

3.3.1.4) Diálogo

A reprodução de diálogos inteiros é uma das técnicas mais utilizadas por novos jornalistas, como demonstramos em capítulos anteriores. Em *Frank Sinatra está resfriado*, observamos dois aspectos essenciais em relação a este método: a cordialidade com que amigos conversam com Sinatra e a necessidade do cantor de dar sempre a “última palavra”.

A fim de elucidar esta última situação, voltemos à cena da discussão, em um bar de Beverly Hills, entre Sinatra e Ellison.

“Ei”, gritou ele com sua voz levemente áspera, mas ainda assim suave e límpida. “Essas botas são italianas?”

“Não”, disse Ellison;

“Espanholas?”

“Não.”

“São *inglesas*?”

“Escute, não sei, cara”, retrucou Ellison, franzindo as sobrancelhas para Sinatra, e voltou a prestar atenção no jogo.

[...]

“Por que você está falando comigo?”

“Não gosto da maneira como você está vestido”, disse Sinatra.

“Sinto muito incomodá-lo”, disse Ellison, “mas eu me visto do jeito que gosto”.

[...]

“Não quero ninguém aqui sem paletó e gravata”, disse Sinatra em tom ríspido.

O subgerente concordou com um gesto de cabeça e voltou para seu escritório. (*ibidem*, p. 268-9, grifos do autor)

Além do lado repentinamente explosivo da personalidade de Sinatra – capaz de arrumar brigas com desconhecidos por conta de algo tão frívolo quanto uma bota –, esse diálogo tem algo que nenhum dos outros transcritos no perfil possui: essa parece ser a única conversa de Sinatra com alguém que discorda dele. Mais uma vez, o embate entre gerações está claro⁴⁷. Ainda assim, mesmo que o interlocutor discorde, Sinatra dá a última palavra. A partir daquele dia, ninguém mais entra no clube em trajes sociais. Apenas com terno e gravata.

A necessidade de concordar com tudo o que Sinatra diz fica clara em vários momentos do perfil, dos quais destacamos dois. O primeiro deles parece mais monólogo do que diálogo e acontece ao telefone no escritório do assessor de imprensa de Sinatra, Jim Mahoney:

Mahoney pega o fone, e sua voz fica ainda mais branda e mais franca do que antes. “Sim, Frank”, disse ele. “Certo... certo... sim, Frank...”. Quando Mahoney pôs o fone no gancho, devagar, informou que Frank Sinatra viajara em seu jato particular para passar o fim de semana em sua casa de Palm Springs, um voo de dezesseis minutos, partindo de sua casa de Los Angeles. Mahoney agora estava preocupado de novo. O Learjet em que Sinatra iria voar era idêntico, segundo Mahoney, ao que havia acabado de cair em outra região da Califórnia. (*ibidem*, p. 272)

Não sabemos exatamente as palavras que Sinatra usou para contar da viagem, mas elas realmente não importam. Aqui vale a reação do assessor – a postura de sempre concordar, de fazer o impossível para deixar Sinatra feliz. Ainda que esteja preocupado, ainda que não concorde com a viagem, Mahoney jamais falaria.

Essa postura se repete no círculo mais íntimo de Sinatra:

No dia seguinte, no corredor do edifício da NBC, onde ia recomençar a gravação de seu especial, Sinatra conversava com alguns amigos sobre o programa da CBS. A certa altura ele disse: “Oh, foi muito divertido”.

⁴⁷ Em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, quando perguntado se os jovens sabiam quem era Sinatra, Talese responde: “Claro! Quero dizer, *todos* sabiam quem Sinatra era. Mas esses caras são jovens. Eles têm um sentimento de: ‘Quem se importa com Sinatra?’. [...] Havia cerca de 40 pessoas naquela sala, e Ellison não queria parecer um frangote na frente dos seus amigos – queridos jogadores de sinuca e roteiristas – e de Sinatra, creio. Ambos os homens estavam reagindo para suas plateias”. (grifo do autor)

“Sim, Frank, um puta dum programa.”

“Mas acho que Jack Gould tem razão em seu artigo do *Times* de hoje”, disse Sinatra. “Deviam ter tratado mais do *homem*, e não tanto da música...”

Os outros aquiesceram, e ninguém mencionou a histeria que houve no mundo de Sinatra quando se pensava que a CBS iria se concentrar no *homem*. (*ibidem*, p. 288, grifo do autor)

Não há indícios, durante os diálogos do perfil, de Sinatra sendo grosseiro com pessoas próximas a ele – sejam elas amigos ou membros de seu *staff* pessoal. Mesmo assim, a sugestão de que isso acontece está, além de nas outras técnicas aqui tratadas, no *cuidado* com que as pessoas falam com o cantor. Sempre concordando e medindo as palavras.

Nosso último exemplo, se somado aos anteriores, demonstrará mais uma vez a personalidade ambígua de Sinatra. De um lado, *Il Padrone*, de outro, o gaiato; o pai ao mesmo tempo amoroso (com Nancy) e ausente (com Jr.); a explosão de raiva e a compaixão desmedida.

A conversa é entre Sinatra e um de seus músicos, Vincent DeRosa:

“Vincenzo”, disse Sinatra. “Como vai sua filhinha?”

“Está bem, Frank.”

“Oh, ela já não é mais uma menininha”, corrigiu-se Sinatra. “Agora já é uma moça.”

“Sim, ela está na universidade. Na USC.”

“Ótimo.”

“Acho que ela tem talento, Frank, para cantar.”

Sinatra ficou calado por um instante e depois disse: “É, mas é bom que ela cuide primeiro dos estudos, Vincenzo”.

Vincent DeRosa concordou com a cabeça.

“Sim, Frank”, disse ele. “Bem, boa noite, Frank.”

“Boa noite, Vincenzo.” (*ibidem*, p. 306)

O personagem redondo se manifesta mais uma vez. O mesmo Sinatra que cobre seus homens de *ketchup* sabe o nome de todos que trabalham com ele de cor, conhece suas famílias, trata-os mais do que bem. Os problemas com autoridade são notórios em outros diálogos (a exemplo do de Dwight Hemion), mas ao falar com pessoas subordinadas a ele no mundo profissional, Sinatra mostra-se cortês, educado e preocupado com o que têm a dizer.

Nesta seção, procuramos trazer diálogos nos quais Sinatra interage com diferentes pessoas, para mostrar como o personagem se comporta em cada uma das situações. É importante destacar que não ignoramos a relevância dessa técnica literária para a reprodução da maneira de falar do cantor (nem que isso é também aspecto importante da representação dele), mas, tal como na descrição, procuramos trazer aspectos menos óbvios – consequências desta reprodução.

Vejamos a próxima técnica, digressão.

3.3.1.5) Digressão

Como já foi exposto, a digressão é uma pausa da dinâmica narrativa para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões que vão além da natureza concreta dos eventos.

Frank Sinatra está resfriado é rico no uso dessa técnica, muito pelo fato de ser um texto jornalístico – Talese necessita sair do campo do narrado para trazer informações diversas que nos ajudem a compreender de maneira profunda o que significam aqueles acontecimentos. Quando Sinatra está no bar em Beverly Hills e a música *In the wee small hours of the morning* começa a tocar, o jornalista nos informa que a “balada encantadora” foi gravada pela primeira vez há dez anos do tempo da narrativa, estendendo-se depois para o poder da música de Sinatra na criação de um clima romântico “entre milhões de casais” nos Estados Unidos:

Era uma canção para se ouvir na hora do amor, e com certeza embalou casais em toda a América, à noite, nos carros, enquanto as baterias descarregavam, em cabanas à beira de lagos, em praias em fragrantas noites de verão, no recesso dos parques, em luxuosos apartamentos de cobertura e em quatinhos alugados; em camarotes de cruzeiros, táxis e cabanas [...] (TALESE, 2004, p. 260)

O que Talese alcança com suas digressões é notável. Ele faz uso intensivo dessa técnica ao longo de todo o perfil, mas na primeira parte do texto, em que Sinatra se encontra em seu “silêncio soturno” (*ibidem*, p. 257), seu uso é distintivo. Ela extrapola o sentido básico de construir uma rede de informações e localizar o leitor contextualmente aos acontecimentos – o resultado final das primeiras digressões é quase como que uma emulação do estado mental absolutamente digressivo em que Sinatra se encontra:

[...] bebendo em silêncio, parecendo estar a quilômetros de distância, num mundo só dele, sem demonstrar reação nenhuma, nem mesmo quando, de repente, o estéreo do outro salão passou a tocar uma canção de Sinatra, “In the wee small hours of morning”. (*ibidem*, p. 259)

É com esse estado de espírito que Sinatra acende “logo” o cigarro de uma das loiras para voltar em seguida à sua introspecção. Talese o faz de maneira inversa: faz digressões para então voltar-se novamente aos acontecimentos “presentes”, como se eles fossem a linha principal e as digressões, distâncias a serem necessariamente percorridas de forma entrecortada.

Após quatro parágrafos acerca do resfriado de Sinatra e do que o cantor representa à nação americana – “a personificação do macho plenamente emancipado” –, Talese volta ao bar, sua “linha principal” da narrativa: “Mas, agora, naquele bar em Beverly Hills,

Sinatra estava resfriado [...]” (*ibidem*, p. 259). Logo depois de o cantor não esboçar reação ao escutar sua música, Talese discorre por um longo parágrafo acerca de sua influência nos “casais americanos” (trecho citado mais acima), que culmina na volta à narrativa, à mesma maneira da primeira, com um “mas” que contrasta o mito Sinatra com o Sinatra resfriado, em silêncio, relegado aos cantos escuros do bar: “Mas lá estava ele, o homem em pessoa, nas primeiras horas da madrugada, em Beverly Hills, inacessível” (*ibidem*, p. 260).

Outra digressão interessante por sua particularidade na construção do texto é a que se dá antes da luta de boxe entre Cassius Clay e Floyd Patterson. Quem canta o hino nacional é Eddie Fisher, cantor que – e aí começa a digressão – há mais de catorze anos do tempo da narrativa, era considerado “o novo rei dos barítonos, ao lado de Billy Eckstine e Guy Mitchell”, com Sinatra “fora do páreo” (*ibidem*, p. 292). A partir daí, Talese fala sobre o primeiro declínio de Sinatra, quando “vendia só uns 30 mil discos por ano” e “gravou fracassos como ‘Mama will bark’” (*idem*).

De sua voz e gosto artístico “incrivelmente ruins” (*idem*) dessa época, passando pelo romance devastador com Ava Gardner que resultou em casamento e, dois anos depois, divórcio, Sinatra ganha o Oscar por *A um passo da eternidade* e aos excepcionais discos produzidos pela Capitol Records. Essa reviravolta faz com que Sinatra, “mais uma vez voltado inteiramente para seu trabalho”, seja considerado pela revista *Metronome* “o cantor do ano”, em 1954; recebendo, também, o prêmio da United Press Internacional, desbancando Eddie Fisher.

Ao citar o cantor que, anos antes, “derrotara” Sinatra, Talese volta da digressão à narrativa ainda no mesmo período, de maneira brusca, e de um parágrafo para o outro começa uma ágil narrativa da luta de boxe:

[...] tendo recebido também o prêmio da UPI, desbancando Eddie Fisher – que agora, em Las Vegas, depois de cantar o hino nacional, desceu do ringue, e a luta começou.

Floyd Patterson perseguiu Clay por todo o ringue no primeiro round, mas não conseguiu atingi-lo. [...] (*ibidem*, p. 294)

É a partir dessa digressão que entendemos melhor o período de decadência e volta por cima de Sinatra. Ele, como um lutador de boxe, em um hábil paralelo de Talese⁴⁸,

⁴⁸ Em que, não despropositadamente, Talese utiliza a expressão “fora do páreo” (“*long counted out*”, no original) para caracterizar Sinatra à época.

perdeu alguns rounds – como do primeiro embate com Eddie Fisher, então superior – e ganhou outros – como esse último, quando Sinatra ganhou o prêmio da UPI.

Passemos então a **3.3.1.6) Analepse ou *flashback***, para demonstrarmos como Talese caracteriza Sinatra a partir de acontecimentos passados ao presente da narrativa.

3.3.1.6) Analepse ou *flashback*

Além de recurso para caracterizar o personagem *fora do momento do perfil*, colaborativo para que *Frank Sinatra está resfriado* seja lido e tido como referência até hoje, *flashbacks* têm papel importante na construção textual de Talese⁴⁹. Eles normalmente partem de digressões do narrador – o qual faz reflexões próprias e depois coloca ações para “prová-las”⁵⁰ – ou acontecem durante a caracterização de personagens secundários⁵¹.

A primeira situação é exemplificada logo no primeiro *flashback*. Na ocasião, o narrador reflete e expõe os dois lados de Sinatra (gaiato e *Il Padrone*), para, logo depois, contar sobre o verão em que o viu num restaurante de Nova York.

Testemunhei algo desse lado siciliano de Sinatra no verão passado, no Jilly's, em Nova York, aliás a única vez em que vi Sinatra de perto antes daquela noite no clube da Califórnia. [...] Naquela noite, dezenas de admiradores, alguns dos quais amigos distantes de Sinatra, outros meros conhecidos, outros nem uma coisa nem outra, surgiram na frente do Jilly's. Eles se aproximaram do bar como se fosse um santuário. Tinham vindo prestar seus respeitos. (*ibidem*, p. 262-3)

Essa passagem mostra o que para Talese é um “estranho ritual” (*idem*) de respeito e reverência pelo cantor. Dentro desse mesmo *flashback*, Talese constrói outro do mesmo tipo, ou seja, partindo de considerações pessoais. Como comentado anteriormente,

⁴⁹ Na entrevista ao site *Nieman Storyboard*, Talese conta que parte de pequenas conexões factuais para construir *flashbacks*. Em *O reino e o poder*, por exemplo, ele parte de Turner Catledge (que supervisionava a cobertura sobre o movimento de Direitos Civis no *The New York Times*) para falar da guerra civil, na qual o avô do editor lutou. De acordo com Talese, “é daí que vem a não ficção criativa. Se você conhece bem o seu material, você pode controlá-lo como animais de circo. Eles pulam sobre a corda se você quiser”.

⁵⁰ Claro que, neste capítulo, tratamos de ações que *não fazem parte* do momento do perfil. No entanto, Talese por vezes faz afirmações e as confirma em seguida com algo que ocorreu no momento da apuração. Exemplo dessa situação está na página 267: “Era evidente, pela maneira como Sinatra olhava aquelas pessoas na sala de sinuca, que elas não faziam seu gênero [...]”. Esta é a frase que anuncia a discussão com Ellison no bar em Beverly Hills – a observação do narrador será provada logo em seguida.

⁵¹ “O filho único de Dolly, Francis Albert Sinatra, nasceu, e por pouco não morreu, em 12 de dezembro de 1915. Foi um parto difícil e, em seus primeiros instantes de vida ele sofreu marcas que o acompanharão até a morte – as cicatrizes do lado esquerdo do pescoço foram consequências de imperícia médica no uso do fórceps, e Sinatra preferiu não fazer uma cirurgia para removê-las” (*ibidem*, p. 281). Os personagens secundários e *flashbacks* relativos a eles serão tratados no tópico **3.3.2) Personagens secundários** (pp. 78 a 91).

Talese “divide” Sinatra entre “gaiato” e “*Il Padrone*” (*ibidem*, p. 264), a fim de demonstrar a personalidade dúbia do cantor. Depois das afirmações, outro *flashback*.

Frank Sinatra faz as coisas *pessoalmente*. [...] Quando, há pouco mais de um ano, a casa de um músico amigo seu foi destruída e a mulher dele morreu num deslizamento de terra em Los Angeles, Sinatra foi ajudá-lo pessoalmente. Procurou uma casa para ele, pagou todas as despesas do hospital não cobertas pelo seguro, cuidou pessoalmente da compra da mobília para a casa, inclusive novos talheres, roupas, toalhas e lençóis. (*ibidem*, p. 265, grifo do autor)

A fim de contrapor a bondade e compaixão de Sinatra, Talese nos conta no parágrafo seguinte – em outro *flashback* – da ocasião em que jogou um frasco de *ketchup* em um dos seus homens (*idem*). Há, na página citada e na seguinte, mais dois *flashbacks* que mostram também a personalidade ambígua de Sinatra.

Depois, sem aparentemente aviso algum ou indicação do fim dos *flashbacks*, ele volta ao clube de Beverly Hills. Instantes antes da discussão com Ellison. Essa volta repentina ao tempo da narrativa faz com que o leitor mais atento espere alguma situação extraordinária quando Sinatra “volta ao bar” – a fim de comprovar, no presente, aquilo que Talese disse sobre o cantor no passado.

Os *flashbacks* de Talese são tão bem encadeados com a narrativa, fazem tanto sentido naquele momento do texto, que, por vezes, não parecem *flashbacks*. Esse é um sinal de bom uso do recurso, que contribui não só para dar fluidez à leitura, mas também para melhor caracterizar o personagem.

A seção seguinte, **3.3.1.7) Qualificação explícita**, demonstra como Frank Sinatra é caracterizado de maneira direta, por meio de afirmações qualitativas.

3.3.1.7) Qualificação explícita

Uma das maneiras mais simples de caracterizar um personagem é dar-lhe um predicado – seja a partir do narrador, de si próprio ou de algum outro personagem.

Quando Talese lança luz sobre Sinatra de maneira direta, utilizando um verbo de ligação e afirmando que ele *é, está, parece* etc., está fazendo uma qualificação explícita⁵². Por exemplo:

Sinatra *estava doente*. (*ibidem*, p. 258, grifos nossos)

Por um lado ele *é gaiato* [...] (*ibidem*, p. 264, grifos nossos)

⁵² Outra maneira de fazer esse tipo de caracterização é utilizar advérbio ou locução adverbial de modo para especificar alguma ação: “Como sempre, estava vestido *de forma impecável*.” (*ibidem*, p. 260, grifo nosso)

Ele é o campeão que fez a volta triunfal, o homem que tinha tudo, perdeu tudo e depois recuperou tudo [...] (TALESE, 2004, p. 258, grifos nossos)

Ele parecia ser a personificação do macho plenamente emancipado [...] (idem, grifo nosso)

Algo de interessante que ocorre em *Frank Sinatra está resfriado* é a constante qualificação da voz de Sinatra:

[Sinatra] estava preocupado com sua atuação num especial da NBC intitulado *Sinatra – Um Homem e a Sua Música*, no qual teria de cantar dezoito canções com uma voz que, naquela ocasião, poucas noites antes do início da gravação, estava *debilitada, dolorida e insegura*. (ibidem, p. 258, grifos nossos)

“Ei”, gritou ele com sua voz *levemente áspera*, mas ainda assim *suave e límpida*. [...] (ibidem, p. 268, grifo nosso)

Agora a voz de Sinatra estava *ótima*, [...] (ibidem, p. 288, grifo nosso)

O estado de sua voz é como um termômetro para as ações que pratica no tempo presente da narrativa. Ao falar de sua primeira decadência, fala que sua voz e gosto artístico eram “incrivelmente ruins em 1952” (ibidem, p. 292); no presente da narrativa, entre 1965 e 1966, enquanto sua voz está “debilitada, dolorida e insegura” (ibidem, p. 258), Sinatra arranja brigas, é indiferente para com as mulheres e facilmente perde a razão. Quando melhora de seu resfriado – e sua voz fica “ótima” (ibidem, p. 288) novamente – ele se torna mais tolerante e controlado.

Todos os exemplos acima são qualificações feitas pelo *narrador*, Gay Talese. E por ele não ter tido a oportunidade de entrevistar Sinatra para o perfil, o personagem não faz qualificações explícitas sobre si durante o texto. A terceira possibilidade – de outros personagens qualificarem um – é, porém, frequentemente explorada⁵³. É o caso de seu filho, Frank Jr., ao dizer que o pai é um sujeito normal, “com quem você pode topar na esquina” (ibidem, p. 286).

Vejamos, a seguir, como o detalhe (tanto imagético como informacional) também é utilizado a fim de construir o perfilado.

3.3.1.8) Detalhe

O registro de detalhes de gestos, hábitos, roupas, maneirismos etc. é uma das características ressaltadas por Wolfe (*op. cit.*, p. 27) em textos do Novo Jornalismo. Ao contrário do detalhe questionado por Barthes (BARTHES *apud* WOOD, 2012, p. 76), em

⁵³ Talese dispunha de vários depoimentos sobre Sinatra, já que, como dissemos em **3.1) Apuração** (pp. 49 a 53), ele entrevistou mais de 100 pessoas para escrever o perfil, desde amigos e familiares a membros do seu *staff* pessoal.

narrativas jornalísticas – já que o real não é mais “efeito”, e sim prerrogativa – detalhes são (ou, ao menos, deveriam ser) obrigatoriamente *significativos*, ou seja, procuram dizer algo importante sobre o tema ou personagem retratado.

Assim, os dedos “nodosos e ásperos, e os dedos mínimos esticados” (*ibidem*, p. 260) *parecem* nos dizer apenas que Sinatra tem artrite. Mas contam, na verdade, que o cantor tem uma doença adquirida em anos mais avançados, devido a abuso de cigarros e bebida. O “grande jipe *laranja* de Palm Springs” (*ibidem*, p. 265, grifo nosso), citado apenas de passagem, parece apenas mais um elemento integrante de um flashback do perfil. No entanto, indica a leitores mais atentos a cor favorita de Sinatra⁵⁴ (por que outro motivo o cantor teria um carro *laranja*? Não é, a princípio, uma cor elegante, como pede sua personalidade..., se perguntariam, antes de chegar à conclusão).

Todos os detalhes do perfil aqui analisado são significativos. Daremos dois grandes exemplos, que podem ser replicados em quase todas as passagens de *Frank Sinatra está resfriado* – basta que o leitor faça seu trabalho com atenção e que conheça minimamente a personalidade de Sinatra. O primeiro deles diz respeito não ao cantor, mas a seu assessor de imprensa, Jim Mahoney:

Ainda assim, Sinatra parece sempre estar presente, e se Mahoney não tivesse, em relação a Sinatra, preocupações plenamente justificadas como naquele dia, podia muito bem inventá-las – para ajudá-lo nisso, ele se cerca de pequenas lembranças de momentos angustiantes do passado. Em seu estojo de barbear, há uma caixa de comprimidos para dormir, prescritos há dois anos por um farmacêutico de Reno, Nevada – *a data do frasco indica o dia do sequestro de Frank Sinatra Jr*⁵⁵. (*ibidem*, p. 271, grifo nosso)

A preocupação de Mahoney e a maneira como ele se deixa afetar por Sinatra são bastante significativas na construção de ambos os personagens. Mahoney é um assessor de imprensa não só de Sinatra, mas também de “outros astros de cinema” (*ibidem*, p.

⁵⁴ Na biografia *Sinatra: a vida* (2012), os autores reúnem uma série de depoimentos de pessoas próximas acerca da cor favorita do cantor ser laranja: “Fora da vista do público, Peggy [Connelly] notava, Frank usava ‘belos suéteres de cashmere em gradações de laranja e cor de oliva. [...] Eu me lembro dos tons de cor laranja na casa e na mobília’. [...]Ele chegaria a ter um apartamento no Waldorf com decoração laranja, um avião que era revestido de cor de laranja por dentro e por fora, e um telefone laranja. No entanto, ‘ele odiava a cor laranja em mulheres’, disse George Jacobs. ‘Laranja era para ele e somente ele.’” (SUMMERS e SWAN, 2006, pp. 272-3)

⁵⁵ Neste caso, torna-se relevante observar *como* Talese construiu o detalhe, além de comentar a representação para além de si mesmo. Partindo de um grande plano (Jim Mahoney), o escritor se aproxima cada vez mais de algo verdadeiramente significativo. Os planos são: Mahoney – preocupação de Mahoney – estojo de barbear – caixa de comprimidos dentro do estojo de barbear – para que servem os comprimidos – quando foram prescritos – *o que aconteceu quando foram prescritos*. A técnica cinematográfica do *close* é aqui replicada na literatura, a fim de revelar *porque Mahoney é tão preocupado*. Metaforicamente, ao se aproximar de um objeto, o escritor chega um pouco mais perto de quem Mahoney verdadeiramente é e do que ele representa para Sinatra.

271). No entanto, nenhum outro cliente parece ter tanto poder sobre ele. Ser capaz de tirar o seu sono. É como se Sinatra tivesse uma força maior do que todos, como se exigisse toda a atenção para si. E, como não se preocupa com nada, precisa de alguém para fazer o trabalho por ele. É aqui que entra Mahoney⁵⁶.

O segundo detalhe a ser tratado é o relacionamento do cantor com restaurantes. Talese cita apenas o Jilly's, em Nova York e faz questão de ressaltar que lá “há uma cadeira reservada especialmente para ele no salão dos fundos, junto à parede, que ninguém mais pode usar” (*ibidem*, p. 263). Isso demonstra não só o poder de Sinatra⁵⁷, mas também que ele é um homem de hábito, de tradição: tem um restaurante habitual em cada grande cidade.

Como dissemos, os detalhes no perfil são inúmeros. Dos 50 mil dólares gastos em isqueiros de ouro (*ibidem*, p. 283)⁵⁸, às sessenta perucas do cantor (*ibidem*, p. 261), passando pelo maço de dinheiro “limpo e *bem-arrumado*” (*ibidem*, p. 297, grifo do autor)⁵⁹. Todos são pequenas peças na construção do personagem que, caso unidas às demais técnicas apresentadas, nos revelam quem é Frank Sinatra.

3.3.1.9) *Leitmotiv* mnemônico

Essa técnica consiste em repetir um mesmo atributo ou característica em vários momentos do texto, com o objetivo de garantir a vitalidade do personagem (WOOD, 2012, p. 112). Demonstramos anteriormente a impossibilidade de a técnica ser usada a rigor por Talese. Agora, mostraremos como ela contribui para a construção do personagem de Sinatra.

⁵⁶ Falaremos mais sobre a relação entre Mahoney e Sinatra no capítulo reservado aos personagens secundários (pp. 78 a 91).

⁵⁷ O poder de Frank Sinatra estende-se para além da sua vida pessoal. A respeito da indústria cinematográfica, Talese conta, em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, que “Sinatra era como um rei no mercado de cinema. Ele não apenas fazia filmes, mas também determinava quem iria dirigi-los e, mais importante, as horas nas quais ele trabalharia. Ele não queria trabalhar de manhã. A maioria das pessoas levantam ao amanhecer e aceitam isso. Sinatra não. Ele começava ao meio dia. O poder de decidir qual o horário de começar as filmagens de um filme é o maior poder”.

⁵⁸ Summers e Swan afirmam, em *Sinatra: a vida* (2012), que os “trezentos isqueiros de ouro da Dunhill” (*op. cit.*, p. 121) foram apresentados na metade dos anos 1940. Talese, por sua vez, diz que ele os deu “antes de completar 30 anos”. Já que Sinatra nasceu em dezembro de 1915, se estimarmos a compra dos isqueiros em 1945, o valor gasto corresponderia, hoje, a aproximadamente 640 mil dólares.

⁵⁹ Na biografia, os autores comentam a obsessão de Sinatra por limpeza, dentre elas pelo dinheiro que carregava: “Mesmo quando já era um homem crescido e um fumante inveterado, Sinatra não suportava ver um cinzeiro cheio. Ele estava sempre lavando suas mãos [...], e era, dizia uma amigo, “fanático por suas unhas”. *As notas de dinheiro em seu bolso tinham de ser limpas, novas em folha.* [...] Em restaurantes, os copos à sua frente tinham de estar igualmente alinhados” (SUMMERS e SWAN, 2006, p. 37, grifo nosso).

O principal *leitmotiv* mnemônico de Sinatra é estar, em várias ocasiões, com um copo de bourbon na mão:

Frank Sinatra, *segurando um copo de bourbon numa mão* e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes [...]

[...] mas ele se recostou num banco alto junto à parede, *segurando o copo na mão direita*, sem dizer nada [...].

Frank Sinatra, *com um copo de bourbon na mão esquerda*, andou em meio à multidão [...]. (TALESE, 2004, pp. 257, 267, 297, respectivamente, grifos nossos)

Mais do que constatar a repetição de uma característica, é necessário analisar o que ela de fato representa. Em primeira instância, é claro, representa o gosto de Sinatra pela bebida⁶⁰. O relacionamento de Sinatra com bebidas alcoólicas, especialmente o uísque, não pode ser considerado aspecto secundário da vida do cantor e é ressaltado várias vezes ao longo do perfil. No entanto, são a segunda e terceira instâncias que aqui nos interessam.

Na oitava parte do perfil, em que Talese coloca uma série de declarações e observações pessoais a respeito de Sinatra, há a seguinte declaração do cantor: “Sou a favor de qualquer coisa que ajude a segurar a onda durante a noite, seja uma oração, tranquilizantes ou uma garrafa de Jack Daniel’s” (*ibidem*, p. 290). Se juntarmos essa citação ao *leitmotiv* mnemônico, podemos chegar à conclusão de que o relacionamento de Sinatra com a bebida *vai além* do simples gosto. É quase uma religião, algo sagrado. É quem o coloca para dormir, quando não há companhia.

Isso nos leva à terceira instância do que pode representar o *leitmotiv* de Sinatra. Esse tipo de relacionamento com a bebida levou o cantor ao alcoolismo, como relatam os biógrafos Summers e Swan:

O Dr. Robert Morse, presidente do Medical Scientific Committee do National Council of Alcoholism and Drug Dependence, disse: “Há pouca dúvida de que Sinatra tinha um sério problema com bebida. [...] Ter tido tamanha tolerância ao álcool – vejo referências a um consumo de uma garrafa por dia de Jack Daniel’s – é o sintoma mais específico. Alguém só consegue ter este tipo de tolerância se tornando um alcoólatra. [...]”. A mesma informação levou James Graham, uma autoridade sobre o alcoolismo entre celebridades, a concluir que “Sinatra era um alcoólatra”. (SUMMERS e SWAN, 2006, p. 407)

Segurar o copo em uma das mãos, acompanhado ou não de um cigarro, nos conta quem é Frank Sinatra. A bebida ajuda a construir o homem solitário, que, ao não

⁶⁰ O gosto do cantor por bebidas alcoólicas não é representado somente no *leitmotiv* mnemônico, mas, sem dúvida, é reforçado por ele. Outros exemplos da manifestação do gosto são: “‘Desculpe-me’, acrescentou ele. ‘Rapaz, preciso de um drink’.” e “Então Weiss traz a xícara, Sinatra dá uma olhada no café, cheira-o, e diz: ‘Eu pensei que ele ia ser legal comigo, mas é café mesmo...’” (TALESE, 2004, pp. 276 e 290, grifo do autor).

conseguir dormir, toma mais uma dose de Jack Daniel's. É a história do homem que não quer, mas *precisa* de um drinque para continuar cantando. O *leitmotiv* nos conta que Sinatra está *sempre* bebendo. Às vezes para se divertir, como nos shows em Las Vegas, às vezes para esquecer, como no clube privado de Beverly Hills, às vezes para dormir.

Sinatra é como todos nós – quer se divertir, esquecer os problemas e cair no sono –, mas com um copo de bourbon em alguma das mãos.

3.3.1.10) Discurso indireto livre

Como já definimos, o discurso indireto livre é uma técnica que introduz falas ou pensamentos de personagens fundidos à narrativa, sem a sinalização gráfica usual (travessão, dois pontos, aspas, parágrafo etc.).

Só vemos o recurso em utilização clara uma vez – tem-se sempre, ao longo do perfil, aspas e travessões a fim de delimitar quais palavras são de personagens e quais são do narrador. De todo modo, o momento em que a técnica é utilizada é um dos mais importantes na construção do personagem de Frank Sinatra. Trata-se da visão de sua filha, Nancy, acerca do choro do pai em seu casamento: “Mas segundo Nancy ele procurou, na medida do possível, ser como todo mundo. Chorou no dia do casamento dela, pois *é muito sentimental e sensível...*” (TALESE, 2004, p. 278, grifo nosso).

O primeiro período começa com: “Mas segundo Nancy [...]”, já indicando que o pensamento a seguir pertence à filha. Para o segundo período, o esperado é: se o que é dito adiante é de autoria de Nancy, que a autoria seja então reforçada – caso contrário, já se trata de outro período e, sem a indicação de aspas, as afirmações que se seguem pertencem ao narrador.

O que ocorre, porém, não é isso: há uma quebra do estilo do texto, com o uso de reticências, que até então só foram utilizadas em falas de personagens.⁶¹ Não apenas esse uso inusitado da pontuação, também a afirmação em si causa estranheza, e nos faz questionar: ao escritor que já tanto problematizou e complexificou Sinatra enquanto personagem, dizer que chorou no aniversário da filha “pois é muito sentimental e

⁶¹ Na última parte do perfil, há um outro único momento em que as reticências são utilizadas sem que haja demarcação da fala de algum personagem: “E dentro de uma semana ele completaria cinquenta anos...” (*ibidem*, p. 307). Aqui elas são do narrador, e o texto está em um momento já próximo do final, em que predomina certo ar de reflexão a partir da passagem do tempo que também difere do estilo do resto do perfil. Esse ar se intensifica quando as próximas palavras são as da música *I've got the world on a string*.

sensível...” não torna-o muito simples, afinal? Uma visão idealizada que, pensamos, pode pertencer a Nancy e não a Talese?

No original, vemos que essa interpretação tem ainda mais força. O segundo período é: “*He wept on her wedding day, he is very sentimental and sensitive...*”. Não há nem o “pois”, que seria “*because*” ou “*for*”, dando a impressão de que faz parte de uma série de afirmações soltas que constituem um depoimento⁶². É, ainda mais evidente, uma afirmação de Nancy que vem para justificar, a partir do que acredita, o choro do pai – como se dissesse que sim, apesar de tudo ele ainda é um bom homem. Afirmação essa pinçada por Talese e cuidadosamente posta no corpo do texto sem demarcação de sua autoria, de maneira a tornar a narrativa mais ágil e viva.

Vejamos como Talese utiliza também recursos gráficos como o itálico para buscar outros sentidos e efeitos em seu texto, com fim último de caracterização do personagem.

3.3.1.11) Itálico:

Talese utiliza ainda o itálico como recurso gráfico para acentuar ironia, deixar mais evidentes outros sentidos para uma certa palavra ou denotar um tom não usual nas falas de personagens.

Vejamos o trecho que se segue:

[...] ele é um dos que na velha Sicília seriam chamadas de *uomini rispettati* – [...] homens que saíam de seu caminho para consertar *perssoalmente* alguma coisa errada.

[...]

Sinatra faz as coisas *perssoalmente*. (TALESE, 2004, p. 265, grifos do autor)

É clara a diferença entre o itálico que marca um termo estrangeiro – *uomini rispettati* – e outro que busca evidenciar a importância da palavra em si – fazer *perssoalmente* alguma coisa, mesmo que você conte com *staff* pessoal de 75 pessoas.

O itálico ao falar do criado de Sinatra, George Jacobs – “[...] um negro bonito que ouve discos de Ray Charles quando recebe garotas no apartamento *dele*” (*ibidem*, p. 287, grifo do autor) – novamente nos chama atenção e ajuda a caracterizar o protagonista: o *criado* de Sinatra tem um apartamento próprio.

No trecho a seguir, o recurso gráfico é utilizado, por sua vez, na fala de Sinatra: “*Rapaz, preciso de um drink.*” (TALESE, 2004, p. 276, grifo do autor), fica acentuada pelo

⁶² Essa hipótese é reforçada porque Talese de fato entrevistou Nancy, como conta em entrevista ao site Nieman Storyboard. “Depois da gravação [do especial da NBC], Sinatra estava se sentindo muito bem com ele mesmo. Ele também não estava se sentindo mal a meu respeito. Eu estava com Mahoney, como sempre. Ele foi o meu guia. Eu não podia ir a lugar nenhum sem ele. Mas ele também estava se sentindo bem. Então, Nancy Jr. concordou em me ver depois que o show acabasse. Eu a levei em casa.”

itálico a forma com que Sinatra trata alguém da equipe de filmagem – não se sabe se o homem com a claquete ou se com o próprio diretor, Dwight Hemion –, evidenciando a diferença entre gerações.

Ainda nas falas de Sinatra, uma em que o tom sarcástico do cantor fica em primeiro plano por conta do itálico é o princípio de sua discussão com o roteirista Harlan Ellison:

“Ei”, gritou ele com sua voz levemente áspera, mas ainda assim suave e límpida. “Essas botas são italianas?”

“Não”, disse Ellison.

“Espanholas?”

“Não.”

“São inglesas?” (*ibidem*, p. 268, grifo do autor)

Na mesma cena, Talese coloca em itálico uma frase inteira de Sinatra: “Sua atitude mudou completamente, a voz abrandou e ele disse a Ellison, em um tom quase de súplica: *‘Por que você insiste em me atormentar?’*. O sarcasmo ainda é mais evidente, tanto pelo itálico quanto pela constituição própria da situação, pois que é o cantor quem “atormenta” Ellison, e, em seu tom “quase de súplica”, consegue fazer com que a cena beire o ridículo, como Talese diz mais à frente.

Passemos a **3.3.1.12) Intercalações musicais** para vermos como o uso das músicas de Frank Sinatra interpostas à narrativa ajudam a relacionar vida e obra e construí-lo enquanto personagem.

3.3.1.12) Intercalações musicais

Para entender como as intercações musicais feitas por Talese ao longo do perfil ajudam a construir o personagem de Frank Sinatra, é necessário entender o conceito de vidobra. O biógrafo e estudioso francês François Dosse explica esse conceito como “uma relação complexa entre os elementos factuais da vida e a parte ficcional da obra” (DOSSE, 2009, p. 80). Apesar de ele aplicar o conceito somente a biografias de escritores, é possível observar a vidobra presente em *Frank Sinatra está resfriado*, por conta da seleção que Talese faz das canções⁶³ – que aparecem sempre para especificar algum aspecto da vida do cantor.

Isso é visível especialmente em *Nancy*, música usada para mostrar como é o relacionamento entre pai e filha:

⁶³ Talese cita sete canções ao longo do perfil: *In the wee small hours of the morning*; *All or nothing at all*; *Nancy*; *Mama will bark*; *It was a very good year*; *I've got the world on a string*; e *Moon love*.

Quando Sinatra cantou essa canção, ainda que a tenha cantado centenas e centenas de vezes, de repente todos no estúdio perceberam que alguma coisa especial se passava no coração do homem, algo especial estava aflorando. [...] Seu mundo particular emergia naquela canção sobre a menina que, como diz a letra, o entende melhor que ninguém e é a única pessoa com quem ele pode ser ele mesmo, sem o menor constrangimento. (TALESE, 2004, p. 276)

Também são dignas de nota as aparições de *It was a very good year, I've got the world on a string* e *Moon love*. Elas aparecem quando o autor observa Sinatra no estúdio de gravação do álbum *Moonlight Sinatra* e se misturam com trechos da narrativa de Talese: é como se, enquanto o narrador nos contasse a história, o álbum estivesse sendo gravado música a música.

Isso ajuda a dar ritmo à narrativa, além de contar de maneira não convencional quem é Frank Sinatra durante o momento do perfil. É importante ressaltar ainda que essas músicas mais “alegres” aparecem ao final do texto – quando Sinatra não está mais resfriado, o ano foi bom e ele está no leme pronto para viver um amor sob o luar.

Em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, Talese diz que escolheu as músicas por “pensar que fossem apropriadas”. No caso de *In the wee small hours of the morning*, por exemplo, era madrugada em Beverly Hills, então a música ajuda a compor a atmosfera do clube onde estava Sinatra. “Isso é ter controle sobre o seu material”, Talese defende.

O mesmo acontece nas aparições de *All or nothing at all* e *Mama will bark*. Essas canções não aparecem em destaque como as outras, mas ajudam a compreender aspectos da vida do cantor. A primeira aparece enquanto Talese traça considerações sobre o relacionamento de Sinatra com os amigos: “Até o fim; É tudo ou nada” (TALESE, 2004, p. 262). Em uma pequena frase, Talese consegue resumir a personalidade dúbia e explosiva de *Mama will bark* aparece como representação da pior época da carreira do cantor – em que vendia apenas 30 mil discos por ano e “queriam vendê-lo como um sujeito engraçado em seu programa de TV” (*ibidem*, p. 292).

Ao fim do perfil, ao observar a gravação do *Moonlight Sinatra*, Talese diz não importar “qual música ele está cantando ou quem escreveu a letra – todas as letras são *dele*, sentimentos *dele*, são capítulos do romance da vida dele” (*ibidem*, p. 304, grifos do autor). E, para alguém cujo apelido é a Voz e que sabia desde sempre querer ser cantor, não poderia ser diferente. Frank Sinatra não é só a música, como mostrou o documentário da CBS.

Mas é, sem dúvida, indissociável dela.

3.3.2) Personagens secundários

A maneira com que Frank Sinatra interage com as pessoas em volta e o que elas dizem sobre ele é tão importante para a construção do personagem quanto a utilização das técnicas elucidadas na seção anterior. No perfil, esses indivíduos – tal como Sinatra – se transformam em personagens, no caso, secundários. Na definição de Carlos Reis e Ana Lopes em *Dicionário de narratologia* (2007):

[...] a personagem define-se em termos de relevo: protagonista, personagem secundária ou mero figurante, a personagem concretiza diferentes graus de relevo, fundamentalmente por força da sua intervenção na acção, assim se construindo um contexto normalmente (mas não obrigatoriamente) humano. (REIS e LOPES, *op. cit.*, 316)

O figurante (ou decorativo) é uma das subdivisões possíveis ao personagem secundário. Brait caracteriza esse tipo de personagem como “inútil à ação”, sem “significação particular” e inexistente “do ponto de vista psicológico”. Mesmo assim, ele ainda desempenha uma função dentro da narrativa: “Ela pode constituir um traço de cor local, ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo” (BRAIT, *op. cit.*, p. 48).⁶⁴ Além disso, de acordo com Reis e Lopes,

A exemplo do que ocorre no cinema, o figurante ocupa um lugar claramente subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes que fazem avançar a intriga. No plano da acção, no entanto, essa passividade pode não se verificar: quando estão em causa eventos de feição social, o figurante pode revelar-se um elemento fundamental para ilustrar uma atmosfera, uma profissão, um posicionamento cultural, uma mentalidade etc. Por isso ele identifica-se, não raro, como tipo. (REIS e LOPES, *op. cit.*, p. 163)

Ainda segundo os autores, o tipo é como um “personagem-síntese entre o individual e o coletivo”, de modo a ilustrar de forma representativa certas esferas – “profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.” – do universo diegético (REIS e LOPES, *op. cit.*, p. 411). O tipo, a depender do quanto seu papel na narrativa é relegado à representação dessas esferas, pode ser entendido não tanto como um personagem propriamente dito mas como um componente do espaço social.

Porque geralmente ocupa menos espaço no papel e, portanto, é menos caracterizado que o personagem principal, é comum associar personagens secundários a personagens planos. Reis e Lopes explicam que isso acontece, numa concepção funcional, “na medida

⁶⁴ Na entrevista concedida por Talese ao site Nieman Storyboard, quando perguntado sobre quem eram as duas loiras do começo do perfil, ele responde: “Eu não sabia quem elas eram, e ainda não sei. Até onde eu via, elas eram somente *decoração*. Entrevistei personagens secundários excessivamente, mas não os via como nada além de *atmosfera*”. (grifos nossos)

em que se refira a entidades susceptíveis de identificação fácil e reconhecimento imediato nas suas diversas manifestações ao longo do relato” (*ibidem*, p. 413).

Acreditamos que há um problema nessa classificação automática na medida em que se tem em mente que personagens redondos são complexos e planos, rasos. No ponto de vista de Wood (2012): “[...] muitos personagens ditos planos me parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente estão subordinados”.

Em *Frank Sinatra está resfriado*, personagens secundários desempenham papel essencial, pois, além da observação direta de Sinatra, foi por meio deles que Talese pôde “conhecer” o perfilado – tanto pela interação com o cantor, como por seus depoimentos caracterizando-o. No que se refere às categorias citadas acima, o perfil dispõe de todas, e buscaremos apresentá-las (assim como suas respectivas funções na construção do protagonista) nos próximos parágrafos.

O primeiro personagem secundário a ser analisado é Jim Mahoney, o assessor de imprensa de Sinatra. No perfil, Mahoney pode ser classificado como “tipo”, pois representa claramente a profissão que tem, e como personagem plana – sendo que sua característica definidora é a preocupação para com Sinatra:

[...] E ainda bem que Mahoney não estava na sala de bilhar; ele já tinha coisas demais com que *se preocupar* naquele dia. Estava *preocupado* com o resfriado de Sinatra, com o polêmico documentário da CBS que, apesar de Sinatra ter protestado e retirado sua autorização, seria apresentado na televisão em menos de duas semanas. Os jornais do dia insinuavam que Sinatra ia processar a rede de televisão, os telefones de Mahoney tocavam sem parar [...]. (TALESE, 2004, p. 270, grifos nossos)

As preocupações de Mahoney – resfriado de Sinatra e documentário da CBS – são também as do cantor na primeira metade do perfil (*ibidem*, p. 258). O que os diferencia é a reação a elas: Mahoney sonda a produção do documentário em Nova York e vai atrás de Kay Gardella, jornalista da *New York Daily News*, para dizer “não” às perguntas sobre a Máfia; Sinatra arranja uma briga com Harlan Ellison na sala de bilhar pela maneira como está vestido.

Mahoney é o “reparador de danos” de Sinatra: se preocupa e age no sentido de normalizar a situação, ao passo que o cantor parece causar mais e mais problemas – sem se importar com o que isso causará a outros. Como Talese diz, Sinatra é “o homem que pode fazer tudo o que desejar, *tudo mesmo*, porque tem dinheiro, energia e nenhum sinal de culpa” (*ibidem*, p. 259, grifo do autor).

Em suma, Mahoney é pago para se preocupar. Mas apenas com Sinatra. Os demais clientes do assessor parecem ser relegados a um segundo plano, e se o preço da satisfação de Sinatra for a não-satisfação de algum deles, Mahoney o pagará: “Já houve uma grande fotografia dele na sala de recepção, mas aquilo incomodava o ego de outros astros de cinema clientes de Mahoney. *Como Sinatra nunca dá as caras na agência, a fotografia foi retirada*” (*ibidem*, p. 271, grifo nosso).

Mahoney é chamado ainda no primeiro parágrafo de um dos quatro “amigos” que estavam junto ao cantor no clube em Beverly Hills. De fato, o assessor tem preocupações não meramente profissionais:

Quando Mahoney pôs o fone no gancho, devagar, informou que Frank Sinatra viajara em seu jato particular para passar o fim de semana em sua casa de Palm Springs, um voo de dezesseis minutos, partindo de sua casa em Los Angeles. Mahoney agora estava preocupado de novo. O Learjet em que Sinatra iria voar era idêntico, segundo Mahoney, ao que havia acabado de cair em outra região da Califórnia. (*ibidem*, p. 272)

Os empregados de Sinatra têm, naturalmente, relação além da profissional com o cantor: parecem viver *em função* dele, deixando de ter outros afazeres ou outras atividades não ligadas ao cantor. Essa relação, porém, não necessariamente alcança a amizade. Ao contrário de Mahoney, o mordomo de Sinatra, George Jacobs, não faz parte da vida social de Sinatra:

Quando Sinatra chega, Jacobs lhe serve na sala de jantar. Então Sinatra diz a Jacobs que ele pode ir para casa. Se numa dessas noites Sinatra o convidasse para ficar mais um pouco ou para jogar algumas partidas de pôquer, ele aceitaria com prazer. *Mas Sinatra nunca faz isso.* (*ibidem*, p. 299, grifo nosso)

Em algumas noites, no entanto, Jacobs parece ser a única pessoa disponível para Sinatra: “[...] há ocasiões em que ele se vê sozinho, à noite, e *não* porque o queira. Ele pode ter ligado para meia dúzia de mulheres e, por algum motivo ou por outro, nenhuma estava livre. Então ele chama seu criado, George Jacobs” (*idem*, grifo do autor).

Jacobs também pode ser encarado como personagem típico, já que representa a profissão, e também é plano. Nele, a característica definidora é a *disponibilidade*. Além do exemplo citado acima, Talese conta que o mordomo “viajou o mundo inteiro com Sinatra e é muito dedicado a ele” (*idem*). Aqui, o que ajuda na construção do personagem principal é a observação da *vontade* de Jacobs de ser *ainda mais próximo* de Sinatra. Esse desejo, no entanto, não é correspondido pelo cantor.

O que Sinatra almeja é manter-se próximo a um outro grupo importante de personagens secundários: a família de sua ex-mulher, Nancy Barbato. Entre os dois, diz

Talese: “[...] não existe nenhum ressentimento, apenas um grande respeito e afeto; faz tempo que ele é bem-vindo na casa dela” (*ibidem*, p. 278). Sabe-se também que ele aparece lá fora de hora, acende a lareira, deita-se no sofá e cai no sono (*idem*).

Apesar das inúmeras traições de Sinatra durante o primeiro casamento, eles têm, no perfil, uma relação amistosa: como a reunião em família – com Sinatra, ex-esposa e as duas filhas – “em volta da televisão, unida para o que desse e viesse” (*ibidem*, p. 287), no momento de assistir ao documentário da CBS. Nancy Barbato nunca se casou novamente, e, ao justificar-se a uma amiga, ajuda a caracterizar Frank Sinatra no que se refere aos seus relacionamentos amorosos (ao menos nos momentos positivos): “Quando a gente já foi casada com Frank Sinatra...” (*ibidem*, p. 278).

A filha do cantor, Nancy Sinatra, se encontra ou conversa com ele ao telefone todos os dias. Os dois são muito próximos e Frank Sinatra sente, em relação a ela, bastante afeição. Percebemos isso especialmente durante a performance do cantor na música *Nancy*, para o programa da NBC:

Quando Sinatra cantou essa canção, ainda que a tenha cantado centenas e centenas de vezes, de repente todos no estúdio perceberam que alguma coisa especial se passava no coração do homem, algo especial estava aflorando. Agora, resfriado ou não, ele cantava com força e ardor, soltava-se, a arrogância pública desaparecera, seu mundo particular emergia naquela canção sobre a menina que, como diz a letra, o entende melhor que ninguém e é a única pessoa com quem ele pode ser ele mesmo, sem o menor constrangimento. (*ibidem*, pp. 276-7)

Assim como sua mãe, Nancy também nos provê de interessantes *insights* acerca da personalidade do pai. Após Talese falar de como Sinatra deita e dorme no sofá da casa da ex-mulher, ele cria um paralelo com a época em que o cantor andava muito de ônibus, de modo que no momento no perfil ele consegue dormir em qualquer lugar. Em seguida, ele diz, a respeito de Nancy:

[...] sua filha Nancy, que na infância se sentia rejeitada quando ele adormecia no sofá em vez de lhe dar atenção, mais tarde entendeu que o sofá era um dos poucos lugares no mundo em que Frank conseguia ter alguma privacidade, onde seu rosto famoso não seria o centro das atenções nem provocaria uma reação anormal nas pessoas. Ela entendeu também que as coisas normais sempre foram negadas a seu pai: a infância dele foi marcada pela solidão e pela busca de atenção, e desde que a conquistou, nunca mais conseguiu ficar a sós consigo mesmo. (*ibidem*, p. 278)

A construção de Sinatra como um personagem ambíguo se dá também a partir dos filhos: apesar do cantor ter um ótimo relacionamento com Nancy, em relação ao filho, Frank Sinatra Jr., ele é distante. Ao falar dele, Talese diz que “embora ele seja muito respeitoso em relação ao pai, fala dele de forma objetiva, e às vezes não consegue esconder uma nota de arrogância no tom de voz” (*ibidem*, p. 286).

Nos parágrafos seguintes, essa “forma objetiva” de falar do pai se concretiza em declarações muito importantes para a caracterização do cantor enquanto personagem⁶⁵. Aqui, para além dos momentos de *glamour* e mistificação, o filho diz que o pai é “normal”, “um sujeito com que você pode topar numa esquina”, diferentemente da imagem do *mito* Sinatra, o “macho emancipado” de que fala Talese. Para Sinatra Jr., essa imagem do pai, chamada por ele de “Sinatra de *press-release*”, foi criada para “distingui-lo do comum dos mortais, separado da realidade: de repente ele se tornou Sinatra, o magnata eletrizante, Sinatra que é supranormal, não sobre-*humano*, mas *supranormal*” (*idem*, grifos do autor).

Sinatra Jr. não só busca “humanizar” o pai, mas vai além: diz que essa “figura supranormal” afetou o próprio Sinatra, e que, em comparação com a vida pregressa do cantor, ninguém poderia imaginar que ele haveria de “se tornar o gigante, o monstro sagrado, a grande lenda viva...” (*idem*).

Ao fim de sua aparição, Sinatra Jr. não consegue esconder o descontentamento acerca do tratamento dedicado a ele pelos pais:

Minha vida na família foi bastante normal até setembro de 1958, quando, em total contraste com a educação de minhas duas irmãs, fui mandado para uma escola preparatória para a universidade. Fiquei afastado do círculo familiar, e até hoje não consegui me reintegrar... (*ibidem*, p. 287)

No perfil, a relação entre pais e filhos se dá também entre Sinatra e seus pais, Martin e Dolly Sinatra, sempre em paralelos a fim de caracterizar o protagonista a partir dos genitores. O primeiro deles a que Talese se dedica a caracterizar é Martin, em uma conversa ao telefone entre os dois:

Quando Frank Sinatra falou com o pai pelo telefone e disse que estava se sentindo péssimo, o velho Sinatra contou que *ele* também estava péssimo: seu braço e seu pulso esquerdo estavam tão duros, por causa de um problema circulatório, que mal conseguia movimentá-los. (*ibidem*, p. 279, grifo do autor)

O jornalista explicita a correspondência entre eles ao usar a mesma palavra (“péssimo”) para falar tanto do pai quanto do filho⁶⁶. A segunda ponte, porém, fica a

⁶⁵ Em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, Talese revela que, quando consegue criar laços de familiaridade e confiança com o entrevistado, faz anotações *durante* a entrevista e *na frente dele* – situação oposta ao seu método habitual, de não anotar nada no decorrer da entrevista e reconstitui-la posteriormente. Segundo o escritor, quando ocorre essa situação atípica, ele procura fazer do entrevistado o “coautor” das aspas, repetindo a mesma pergunta várias vezes e lapidando, juntos, uma resposta verdadeira e precisa. Foi esse o caso de Frank Sinatra Jr.: “Eu estava tomando notas na frente dele. Ele foi *muito* cooperativo”.

⁶⁶ Julgamos aqui ser um momento oportuno para justificarmos nossa crença de que não é porque o material com que Talese lida é “real” que esses paralelos verbais não têm valor literário ou potencialidade interpretativa. Isto é, “péssimo” foi uma palavra utilizada *por Sinatra e seu pai*, e Talese, na posição de jornalista comprometido com a *verdade*, não poderia manipulá-la com fins estéticos. Há de se lembrar,

cargo do leitor: ele há de se lembrar dos dedos rígidos de Sinatra tocados por uma das loiras no bar em Beverly Hills: “[...] eram nodosos e ásperos, e os dedos mínimos, esticados, pois a artrite os tornara tão duros que ele mal podia flexioná-los”.⁶⁷ (*ibidem*, p. 260). Cabe dizer também que Martin é descrito como um “siciliano baixinho” e “de olhinhos azuis”.

Além disso, Talese informa que Martin utilizava o apelido irlandês Marty O’Brien para lutar boxe, isso porque “com os irlandeses dominando as esferas inferiores da vida da cidade, não era incomum aparecerem italianos com nomes assim” (*ibidem*, p. 280). Dessa forma, ao dizer que a maioria dos italianos e sicilianos que emigraram para a América à época era dominada pelos irlandeses, o jornalista pinta (sem dizer que o faz) o cenário de disputa racial em que estava inserido Frank Sinatra durante sua infância.

A criação do cantor é mais abordada durante a caracterização da mãe, Dolly. São informadas a data de nascimento de Sinatra, assim como as dificuldades de seu parto e a existência de cicatrizes do lado esquerdo do pescoço provenientes delas. A partir dos seis meses de idade, ele foi criado pela avó, já que Dolly trabalhava em período integral numa fábrica de chocolates. Acerca desse período, Talese comenta que “algumas pessoas de Hoboken se lembram de Sinatra como um menino solitário, que passava muitas horas na varanda fitando o vazio” (*ibidem*, p. 281)⁶⁸.

Chegamos, então, a um ponto importante do perfil e da construção do protagonista. O trecho que se segue é o primeiro a criar paralelos entre características próprias da mãe (ou imposições suas na educação do filho) que resultam em características próprias de Sinatra, como “justificativas” de sua personalidade possíveis de serem traçadas desde a infância. Primeiramente, a obsessão de Dolly para com as roupas do menino: “[...] ele nunca foi um garoto típico de bairro pobre, nunca foi preso, estava sempre bem vestido. Ele tinha tantas calças que muita gente em Hoboken o chamava de ‘Pantalonas O’Brien’”

porém, que Talese *escolheu* usar essas e outras passagens específicas dentre todas as informações apuradas de que dispunha – cerca de duzentas páginas de anotações, como revela em *Como não entrevistar Frank Sinatra*. Acreditamos que essa escolha é também manipular informação e é feita no perfil tendo em vista efeitos estéticos – sem distorcê-la, mas atribuindo-lhe sentidos outros que se sobressaíam e revelem uma *verdade maior* acerca do personagem.

⁶⁷ Aqui, Talese também usa o mesmo advérbio para descrever a dificuldade dos dois ao tentar movimentar as articulações: no original, “*he could barely bend them*” (Frank) e “*he could barely use them*” (Martin); na tradução, respectivamente, “mal podia flexioná-los” e “mal conseguia movimentá-los”.

⁶⁸ Essa imagem da infância de Sinatra é corroborada pelos biógrafos Summers e Swan. Segundo eles: “Parentes e vizinhos se recordam dele como um menino solitário, sentado desoladamente em seu triciclo na calçada, perambulando do lado de fora da frente da casa de sua avó” (SUMMERS e SWAN, 2006, p. 37).

(*idem*)⁶⁹. Como abordamos anteriormente, Sinatra é com frequência caracterizado por seu apuro ao vestir-se:

Como sempre, estava vestido de forma impecável. Colete, terno *oxford* cinza de corte tradicional, mas forrado com uma seda vistosa; os sapatos, ingleses, pareciam estar engraxados até o solado. (*ibidem*, pp. 260-1)

“Não quero ninguém aqui sem paletó e gravata”, disse Sinatra em tom ríspido. (*ibidem*, p. 269)

[...] nessa época aprendeu também, quando estava de smoking, a ajeitar as calças e o paletó de forma que não amarrotassem enquanto ele dormia. (*ibidem*, p. 278)

Ao contrário de alguns amigos seus, estava com a roupa impecável, a gravata-borboleta no lugar certo, os sapatos imaculados. (*ibidem*, p. 297)

Os parágrafos seguintes tratam da habilidade política e intransigência de Dolly no que se refere àquilo que deseja: ela controlava seiscentos votos de seu bairro italiano, e, ao receber um “não há vagas” quando disse a um político que nomeasse Martin para o Corpo de Combeiros de Hoboken, ela disse: “*Abram uma vaga*” (*ibidem*, p. 280, grifo do autor). A vaga foi aberta e Martin, empregado. Anos depois ela pediu que o marido fosse promovido a capitão. Um dia, recebeu o telefonema de um dos chefes políticos parabenizando-a pelo novo cargo do marido. “Ah, finalmente vocês o promoveram. Muito obrigada” (*ibidem*, pp. 280-1), ela disse. Dolly, assim como o filho, também tem seu lado *Il Padrone*.

Essa mesma inflexibilidade de Dolly – de querer tudo *à sua maneira* – é explorada anteriormente em ações de Frank Sinatra, como, por exemplo, no seguinte trecho:

Mas quando Sinatra, a caminho da salinha de ensaio onde ia aquecer a voz, olhou para o estúdio e viu que a plataforma da orquestra e o palco não ficavam próximos um do outro, *como ele pedira expressamente*, seus lábios se crisparam e ele ficou muito perturbado. Alguns instantes depois, na sala de ensaio, ouviu-se o ruído dos socos que ele desferia contra o piano [...] (*ibidem*, p. 274, grifo nosso)

Dolly reconhece a intolerância de si própria e de seu filho: “Sim, meu filho é como eu”, diz Dolly, com orgulho. “Se você o contraria, ele nunca esquece” (*ibidem*, p. 284). A qualificação da mãe acerca de Sinatra se mostra perfeitamente adequada ao sentimento que ele cultiva à CBS mesmo após assistir ao documentário e não ver nele grandes problemas:

Chegavam telegramas e telefonemas de todo o país, elogiando o especial da CBS, Mahoney disse ter recebido um telefonema de um produtor da CBS, Don Hewitt, com quem Sinatra se enfurecera poucos

⁶⁹ Ainda de acordo com a biografia *Sinatra*, Dolly “vestia Frank com roupas tão elegantes que sua aparência se tornou como que uma lenda local. [...] Quando ficou mais velho, e Dolly um pouco mais rica, Frank tinha sua própria conta na Geismar’s, a loja de departamentos local” (SUMMERS e SWAN, 2006, p. 37).

dias antes. E embora Sinatra não tivesse restrições contra o programa, *ainda* estava furioso, *achando que a CBS o tinha traído*. (*ibidem*, p. 289, segundo grifo nosso)

Um trecho em particular chama a atenção por nos revelar mais sobre Dolly e, conseqüentemente, Frank Sinatra. Ao dizer que as opiniões do filho são irredutíveis e reconhecer sua “força”, “apressa-se em dizer”: “Ele não consegue obrigar a própria mãe a fazer nada que ela não queira’. E acrescenta: ‘Ainda hoje ele usa a mesma marca de cueca que eu comprava para ele’” (*ibidem*, p. 284).

Essa citação ocorre apenas três páginas depois de quando nos é narrado o embate entre mãe e filho, no momento em que ela vê fotografias de Bing Crosby penduradas nas paredes do quarto de Frank Sinatra. Furiosa, ela joga um sapato nele ao descobrir que ele queria ser cantor. Ela queria que ele fosse engenheiro da aeronáutica, mas, depois, “percebendo que não conseguiria demovê-lo da ideia – ‘ele me puxou’ –, passou a incentivá-lo” (*ibidem*, p. 281). Fica então evidente o orgulho de Dolly ao negar essa mudança de opinião, mesmo quando anteriormente já a havia afirmado – negação que a torna contraditória à maneira do filho, com quem partilha, como vimos, muitas características.

Essas qualificações, ao observarmos os sólidos paralelos entre mãe e filho, não são classificadas apenas como traços distintivos da personalidade de Sinatra, representativos de sua individualidade como aquilo que o torna “único” enquanto pessoa e personagem. Vemo-las também como “herança” materna, de modo a reforçá-las no protagonista ao tentarmos rastrear os porquês do seu modo de ser.

Um fato curioso acerca de Dolly serve-nos de gancho para falar de outra personagem importantíssima à construção de Frank Sinatra: Ava Gardner. A mãe do cantor tem, em sua casa, fotos da atriz e um “colar de pérolas magnífico” dado por ela – “de quem gostava muitíssimo como nora” (*ibidem*, p. 292). Sinatra teve um romance com Gardner que durou toda a vida. No perfil, porém, Talese chama atenção à atriz pelo envolvimento dos dois que circundou a queda e a volta de Sinatra ao topo.

“Ava Gardner foi diferente”, diz Talese (*idem*). Ela foi seguramente a maior paixão da vida de Sinatra e também seu relacionamento mais destrutivo. No perfil, fica evidente a disparidade com que os dois se encontravam em suas carreiras no momento em que se envolveram: Sinatra estava em “declínio”, com voz e gosto artístico “incrivelmente ruins”; enquanto Ava Gardner era “a grande rainha do cinema, uma das mais belas mulheres do mundo” (*ibidem*, pp. 292-3).

O fim do casamento após dois anos, de acordo com Talese, trouxe novos rumos à vida de Sinatra: “Os ventos tinham mudado. Naquele período, Sinatra parece ter sofrido uma mudança: de menino cantor, de jovem ator vestido de marinheiro, tornara-se um homem” (*ibidem*, p. 294). Como que um ritual de passagem, para em seguida ganhar o Oscar por *A um passo da eternidade* e gravar os discos de sua era de ouro. Eis o papel essencial de Ava Gardner na construção de Frank Sinatra enquanto perfilado, na narrativa do passado e justificativa do presente.

Além de todos os personagens secundários já citados, há outros que acreditamos fazer parte de um grupo específico: o de personagens coletivos. Segundo Reis e Lopes, um personagem coletivo tende a evidenciar “a desqualificação do indivíduo, acontecendo o inverso quando a personagem é fortemente individualizada e destacada dos que a rodeiam” (*op. cit.*, p. 317).

No perfil, personagens como Brad Dexter, Al Silvani, Dominic Di Bona, Ed Pucci (e vários outros) são chamados por vezes de “homens de Sinatra” (TALESE, ano, pp. 287 e 306), ou “chapas mais próximos” (*ibidem*, p. 264). Dos citados, com exceção de Brad Dexter, todos são caracterizados apenas por breves qualificações:

[...] (Al Silvani, empresário de boxe que trabalha na companhia cinematográfica de Sinatra; Dominic Di Bona, o homem que cuida de seu guarda-roupa; Ed Pucci, ex-jogador de futebol que pesa mais de 130 quilos e é seu ajudante de ordens) [...] (*idem*)

Brad Dexter, por sua vez, tem um parágrafo para si. Nele, Talese conta uma história importante entre ele e Sinatra: em 1964, em uma praia no Havaí, nadou centenas de metros para evitar que o cantor se afogasse no mar. Ao fim do parágrafo destinado à sua caracterização, Dexter diz: “Por ele, eu seria capaz de matar” (*ibidem*, p. 262)⁷⁰. Nas palavras de Talese:

Embora essa afirmação possa parecer exagerada, principalmente se considerada fora de contexto, ela revela uma lealdade feroz, muito comum no círculo de amigos de Sinatra. É uma característica que Sinatra prefere, mesmo que não admita: ‘All the way; All or nothing at all’ (*idem*)

Acreditamos que essa “lealdade feroz” é a marca dos homens de Sinatra e que coloca muitos de seus subalternos sob a classificação de personagens coletivos. Como já

⁷⁰ Talese fala a respeito dessa declaração em entrevista ao site *Nieman Storyboard*: “Quando ele disse isso, eu tive a impressão que Brad Dexter nunca havia pensado que o diria. Acho que ele nunca disse isso de novo. Ele estava só tentando me impressionar com seu valor e compromisso. Não se esqueça, estamos falando sobre algo heróico. Ele havia entrado na água e salvado a vida desse cara. E eu provavelmente o abordei dizendo que havia ouvido o que ele tinha feito. Aquilo o colocou no humor para falar [...]”.

dissemos, ao tratar de Jim Mahoney e George Jacobs, eles vivem *em função* de Sinatra, como fica claro no seguinte trecho, em que essa coletividade fica bastante expressa⁷¹:

O programa da CBS, narrado por Walter Cronkite, começou às dez da noite. Um minuto antes, tendo acabado o jantar, a família Sinatra se reuniu em volta da televisão, unida para o que desse e viesse. Os homens de Sinatra, em outros pontos da cidade, em outros pontos do país, faziam a mesma coisa. O advogado de Sinatra, Milton A. Rudin, fumando um charuto, assistia a tudo com olhos atentos, a mente alerta para as implicações jurídicas. Brad Dexter, Jim Mahoney, Ed Pucci também estavam diante de seus aparelhos de televisão; o maquiador de Sinatra, Britton 'Espingarda'; seu representante em Nova York, Henri Giné; seu fornecedor de roupas, Richard Carroll; seu corretor de seguros, John Lillie; seu criado, George Jacobs, [...]. (*ibidem*, p. 287)

Essa existência de um grupo *por trás* do cantor também diz muito sobre ele e ajuda a construir o personagem. Os homens de Sinatra não são, porém, os únicos personagens coletivos que consideramos haver no perfil. Outros grupos interessantes atuam na caracterização do protagonista, como, por exemplo, a *geração antiga* (que o saúda no Jilly's) e a *geração nova* (com a qual Sinatra cria embate no bar em Beverly Hills). Vejamos o primeiro desses dois grupos:

Naquela noite, dezenas desses admiradores, alguns dos quais amigos distantes de Sinatra, outros meros conhecidos, outros nem uma coisa nem outra, surgiram na frente do Jilly's. Eles se aproximaram do bar como se fosse um santuário. Tinham vindo prestar seus respeitos. Eram de Nova York, Brooklyn, Atlantic City, Hoboken. Entre eles havia *velhos* atores, *ex-lutadores* de boxe, *trompetistas fatigados*, políticos, um menino com uma *bengala*. Havia uma *senhora* gorda que afirmava *lembrar-se* de Sinatra quando ele jogava o *Jersey Observer* em sua varanda em 1933. Havia *casais de meia-idade* dizendo *ter ouvido* Sinatra cantar no Rustic Cabin em 1938. [...] (*ibidem*, 262, grifos nossos)

Vários personagens de características em comuns – idade elevada ou elemento que simboliza essa passagem do tempo – que funcionam na narrativa para inserir Sinatra em uma coletividade *a que ele pertence*. De maneira inversa, o trecho a seguir compõe mais um desses personagens coletivos, dos jovens, *a que Sinatra não pertence* e cria embates durante todo o perfil:

Os rapazes *mais novos* da sala, acostumados a ver Sinatra no clube, tratavam-no sem nenhuma deferência, embora não dissessem nada ofensivo. Eles eram um *grupo de jovens cool*, de uma informalidade bem californiana, e um dos que encarnavam melhor esse tipo era um cara baixinho, de movimentos bastante rápidos, traços bem marcados, olhos azul-claros, cabelos castanho-claros e óculos quadrados. Usava calças de veludo cotelê marrom, um felpudo suéter verde de lã de Shetland, casaco marrom-claro de camurça, botas Game Warden, que comprara havia pouco tempo por sessenta dólares. (*ibidem*, p. 267, grifos nossos)

Também consideramos as fãs femininas de Sinatra como personagens coletivas e importantes à construção do personagem principal⁷². Elas aparecem em cinco

⁷¹ Em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, Talese foi perguntado se os “homens de Sinatra” confirmaram a ele, individualmente, seus papéis na cena a seguir. “Eu liguei para cada um deles, provavelmente, já que mantinha contato com todos esses caras”, ele respondeu.

momentos ao longo do perfil. Primeiramente, na lembrança da época da Paramount por casais de meia-idade, com o cantor “provocando desmaios” nas moças (*ibidem*, p. 263); a segunda vez, quando, durante a primeira gravação do especial da NBC *Sinatra – Um Homem e Sua Música*, “uma boa dúzia de mulheres que trabalhavam como secretárias em outras partes do edifício” escaparam de seus escritórios para assistir à gravação (*ibidem*, p. 273).

A terceira ocorre no hotel The Sands, na véspera da luta de boxe, quando “uma jovem morena, num vestido preto de noite preguiçoso” insistia em falar com “o senhor Sinatra” e, sem conseguir, se dirige ao saguão do cassino “vacilante, parecendo à beira das lágrimas” (*ibidem*, p. 291). A quarta vez se dá ainda no mesmo hotel, após Sinatra perder 600 dólares⁷³ em alguns minutos de um jogo de vinte e um, uma mulher para à sua frente e lhe estende um pedaço de papel para que ele o autografe – ele o assina e diz: “Muito obrigado” (*ibidem*, pp. 297-8). Por último, ao caracterizar George Jacobs, Talese diz que ele é “famoso na cidade por seu alegre grupo de garotas californianas, suas amigas – algumas das quais, ele admite, inicialmente o procuraram devido à sua proximidade com Frank Sinatra” (*ibidem*, p. 299).

Nenhuma delas é identificada por nome ou recebe qualificação mais específica que “secretárias”, “californianas” ou “morena de vestido preto”. São todas fãs: algumas jovens, outras sem idade explicitada, mas todas interessadas em vê-lo de perto, ouvi-lo e seduzi-lo, como as seduz suas canções. Trata-se de personagens coletivos um pouco diferentes dos anteriormente citados – elas não vêm juntas, em multidão, mas dispersas por todo texto, aparecendo nas mais diversas situações, como figura onipresente que acompanha o cantor.

O último tipo de personagens secundários são as decorativas ou figurantes. No perfil, elas são inúmeras. Desde o pianista Bill Miller que acalma o cantor durante a filmagem do especial da NBC (*ibidem*, p. 274), até as menções a pessoas do *show business* que sentam-se à mesa (Sammy Davis Jr., Richard Conte, Liza Minelli, Bernice Massi) (*ibidem*,

⁷² Em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, Talese fala do papel das fãs em seus textos: “Eu faço isso em todo o meu trabalho. Escrevo sobre brigas de fãs quando o assunto é Floyd Patterson. Escrevo sobre como as fãs são, todas ao redor dele, quando ele é nocauteado. Você se sente amado, ele disse. Estou sempre preocupado com o reconhecimento dos fãs, seja em uma luta de boxe ou em um show. Eles são parte da história. É o olho que se move, a câmera, como se eu fosse um diretor. É a sensibilidade do diretor do filme em ter as pessoas fazendo seus papéis”.

⁷³ Valor que hoje corresponderia a, aproximadamente, 4.500 dólares.

p. 264). O objetivo é, como expusemos anteriormente, o mesmo das figurantes do cinema: compor a cena ao mesmo tempo esteticamente e adicionando algo a ela.

É nesse sentido que fizemos o recorte das personagens a serem analisadas. Duas delas não são sequer nomeadas, mas contribuem imensamente para a construção do personagem de Sinatra. As três selecionadas foram a velhinha que carrega as 60 perucas do cantor, Vincent DeRosa e a moça de uns 25 que dá a cena final do perfil. Vamos a elas.

A descrição da guardiã das perucas é a seguinte:

[...] Usava também, como todos pareciam saber, uma peruca preta bastante convincente, uma das sessenta que ele possui, a maioria aos cuidados de uma discreta senhora de cabelos grisalhos que, carregando os cabelos dele numa pequena sacola, o acompanha aonde quer que ele vá cantar. Ela ganha quatrocentos dólares por semana⁷⁴. (*ibidem*, p. 261)

A senhorinha não aparece mais no perfil, não sabemos seu nome, nem detalhes sobre a vida dela – como acontece com Mahoney, Dolly ou Nancy –, tampouco como ela conseguiu aquele emprego, se gosta do que faz, o que pensa sobre Frank Sinatra. E ela não está no perfil para nada disso.

A aparição serve para *nos contar mais sobre Sinatra*, para reafirmar mais uma vez o quanto ele se importa com a aparência (a ponto de contratar alguém para cuidar de perucas), o quanto é generoso (não sabemos seu nome, porque isso não importa, mas o quanto ganha por semana sim – e isso também diz mais sobre Sinatra do que sobre ela) e a devoção para com o cantor (pois ela o acompanha “onde quer que ele vá cantar”). Tudo isso na bonita imagem de uma senhorinha, sacola de cabelos na mão, no *backstage* de um show – pronta para entrar em cena quando alguém pedir determinada peruca.

Quando *Frank Sinatra* pedir determinada peruca.

Vincent DeRosa é personagem decorativo pelos mesmos motivos da guardiã de perucas, mas por razões diferentes. Assim como ela, sua aparição serve menos para contar sobre ele ou para desencadear uma ação e mais para nos relevar aspectos de Sinatra. Diferentemente dela, sabemos o nome do pianista, alguns detalhes sobre sua vida pessoal e a quanto tempo trabalha para Frank. No entanto, mesmo essas características pessoais, esses pequenos detalhes, dizem respeito à Sinatra, não a DeRosa.

“‘Vincenzo’, disse Sinatra. ‘Como vai a sua filhinha?’” (*ibidem*, p. 306). Nesta primeira frase percebe-se dois aspectos sobre Frank: sua “incrível memória para nomes” (citada

⁷⁴ Valor que hoje corresponderia a, aproximadamente, 3000 dólares. O que torna o salário mensal da “senhorinha das perucas” 12.000 dólares.

antes na página 264) e a preocupação do cantor de tratar bem as pessoas a quem ele conhece a algum tempo.

Na continuação do diálogo, Vincenzo conta que acha que a filha talento para cantar. Sinatra responde: “É, mas é bom que ela cuide primeiro dos estudos, Vincenzo” (*idem*). Vincenzo concorda com a cabeça e diz “sim, Frank”. Depois ele dá boa noite ao cantor e vai embora. Mais uma vez, a postura de *concordar com tudo o que Sinatra diz* é reforçada.

DeRosa não concorda *realmente* com Sinatra. Fica subentendido que, o que ele quer de verdade, é uma chance para provar o talento da filha. Mas o pianista não insiste – provavelmente com medo de ofender Sinatra ou de suas explosões repentinas de raiva. Seja qual for o motivo, Vincent decide que é melhor deixar tudo como está ou pedir o favor em outro momento.

A última personagem secundária que comentaremos nesta seção é também a última a aparecer no perfil. Ela, tal como a senhora que carrega as perucas de Sinatra, também não tem nome. Não se sabe profissão, características físicas ou psicológicas da moça. Apenas que ela, em determinado dia, interagiu com Frank Sinatra por um segundo ou dois:

Frank Sinatra parou o carro. O sinal estava vermelho. Os pedestres foram passando rapidamente na frente de seu para-brisa, mas como sempre acontece, um dos passantes não foi embora. Era uma moça de uns vinte anos. Ela ficou parada no meio-fio olhando para ele. Sinatra a via pelo canto do olho esquerdo, e sabia, pois isso acontece quase todo dia, que ela estava pensando “*É parecido com ele, mas será que é ele?*”. (*ibidem*, p. 307, grifo do autor)

Depois, há o desenlace já comentado anteriormente, o sinal de trânsito abre e a moça vai embora. Mais uma vez, o encontro diz mais a respeito de Sinatra do que da personagem decorativa, em dois sentidos. O primeiro deles é que o cantor não se lembra do encontro (que é algo corriqueiro, “acontece quase todo dia”), enquanto a moça nunca se esquecerá.⁷⁵ O segundo é que, ainda que seja algo normal para Sinatra, ele responde de maneira a satisfazer a curiosidade da mulher – com uma piscadela. É o lado gaiato do cantor sendo reafirmado mais uma vez.

É também na interação com outros personagens que se constrói o protagonista. Na maneira como ele trata cada um deles, como conversa com os mais próximos e os mais distantes; dos trejeitos que herdou de Dolly, dos olhos também azuis de Martin. Frank

⁷⁵ Algo semelhante (mas com aspecto negativo) é narrado por Talese após a briga de Sinatra com Ellison na sinuca: “A coisa toda não durou mais de três minutos. E três minutos depois que acabou, Frank Sinatra com certeza a tinha esquecido, para o resto de sua vida – ao passo que Ellison certamente nunca haverá de esquecer, assim como centenas de outras antes dele: numa hora qualquer entre o anoitecer e o nascer do dia, ele tivera uma alteração com Sinatra” (TALESE, 2004, p. 270).

Sinatra é ao mesmo tempo o bom pai, para Nancy, e o pai ausente, para Jr. É ótimo ex-marido, mas não é tão bom assim ser casada com ele. A ambiguidade e a complexidade do cantor estão nessas relações. O personagem é resultado, como explicitamos, principalmente delas.

3.3.3) Narrador jornalístico

Narrador é, de acordo com Mieke Bal em *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985), um agente que conta uma história. Esse agente não deve, como lembram Reis e Lopes, ser confundido com o autor do texto: “Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa” (REIS E LOPES, *op. cit.*, p. 257).

Na narrativa do jornalismo literário, apesar de o conceito ainda aplicar-se, as fronteiras entre narrador e autor são mais tênues – tal como acontece com pessoa e personagem, como desenvolvemos em tópico anterior, pp. 43 a 47. Esse hibridismo se dá, mais uma vez, graças ao caráter não ficcional. Em *Frank Sinatra está resfriado*, Talese é autor e narrador ao mesmo tempo, tal como ocorre de o perfilado ser pessoa e personagem.

“Não há nenhuma lei que diga que o narrador tem de falar em bege ou mesmo no jornalês de Nova York”, disse Tom Wolfe em *Radical chique e o Novo Jornalismo* (2005, p. 33), acerca da maneira de narrar empregada nessa nova corrente. Wolfe, por exemplo, para fugir à “voz velada, como o narrador de uma partida de rádio”, utilizava o recurso do Narrador Valentão (*ibidem*, p. 31). Isso significa que ele começava a história “deixando o leitor, via narrador, falar com os personagens, intimidá-los, insultá-los, provocá-los com ironia ou condescendência, ou seja lá o que for” (*idem*). Talese utiliza outro estilo de narração, apesar de também fugir ao convencional.⁷⁶ Nas palavras de Wolfe,

Muitos repórteres que tentam escrever Novo Jornalismo usam o formato autobiográfico – “Eu estava presente, e foi assim que senti” – precisamente porque isso parece resolver tantos problemas técnicos. O Novo Jornalismo foi muitas vezes qualificado como jornalismo “subjetivo” por essa razão; [...] Na verdade, a maior parte dos melhores trabalhos dessa forma foram feitos como narrativas de terceira

⁷⁶ Como o autor diz no prefácio de *Fama e anonimato*, sua busca é pelo “estilo que se aproxima bastante da invejável e aparentemente fácil leveza de meus contistas favoritos” (TALESE, 2004, p. 12). Dentre eles figuram Irwin Shaw, John Cheever, John O’Hara e F. Scott Fitzgerald.

pessoa, com o autor se mantendo absolutamente invisível, como na obra de Capote, Talese, o [Jimmy] Breslin do início, [John] Sack, John Gregory Dunne, Joe McGinniss. (*ibidem*, p. 70)

Esse tipo de posicionamento foi negado a Talese no início da carreira, tanto enquanto repórter juvenil quanto nos dez anos em que fez parte do corpo editorial do *The New York Times*, como revela em *Vida de escritor* (2006): “[...] me diziam que nós, jornalistas, não fazíamos parte da reportagem. Onde estávamos, quem éramos e o que pensávamos não era relevante para o que escrevíamos” (p. 94).

O que Talese diz no prefácio de *Fama e anonimato* é que, após 1990, seu “interesse jornalístico pela esfera da intimidade” cresceu, de modo que se afastou do papel de “observador neutro” e procurou escrever a partir do ponto de vista da pessoa retratada (TALESE, 2004, p. 10). *Frank Sinatra está resfriado* tem muito desse “observador neutro”⁷⁷, apesar de, em dois momentos do perfil, Talese aparecer como “eu”, em primeira pessoa:

Testemunhei algo desse lado siciliano de Sinatra no verão passado, no Jilly’s, em Nova York, aliás a única vez em que vi Sinatra de perto antes daquela noite no clube de Califórnia. (TALESE, 2004, p. 262)

Enquanto eu olhava todo aquele ritual, tinha a impressão de que Frank Sinatra habitava simultaneamente dois mundos que não pertencem ao mesmo tempo. (*ibidem*, p. 264)

Ao narrar a primeira gravação do especial da NBC, por exemplo, Talese reconhece a falibilidade de ser narrador observador, mas não onisciente, diferentemente de muitos narradores de ficção: “Hemion não respondeu. *Provavelmente* seu *switch* estava desligado. *Era difícil saber*, por causa dos reflexos nos vidros da cabine” (*ibidem*, p. 275, grifos nossos).

Não consideramos, porém, esses breves momentos de posicionamento como os mais “pessoais” da narrativa. A oitava parte do perfil, por exemplo, é composta pelo que nos parecem ser anotações pessoais de Talese e citações de pessoas próxima de Sinatra à respeito do cantor. São afirmações curtas que de certa forma resumem a personalidade do perfilado⁷⁸:

⁷⁷ A expressão “observador neutro” não tem aqui o sentido de um narrador absolutamente impessoal. O perfil é narrado majoritariamente em terceira pessoa, de modo que o “narrador Talese” apresenta-se como observador cujo objetivo é apurar os acontecimentos de acordo com a *verdade deles*, de maneira “neutra”, por meio de extensa apuração.

⁷⁸ Em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, Talese deu a seguinte declaração acerca desse trecho destoante da narrativa: “Algumas dessas aspas eu achei serem muito interessantes, e pertenciam a algum lugar do perfil. O modo mais sucinto e interessante, pensei, seria colocá-las – muitas delas contraditórias – em um mesmo lugar, sem ter de explicá-las, e dizer ‘em contrapartida, Ava Gardner diz... por sua vez, a mãe de Sinatra diz...’. Isso é parte do meu estilo”.

Ele tem tudo, não consegue dormir, dá belos presentes, não é feliz mas não trocaria o que ele é nem mesmo pela felicidade...

Ele faz parte do nosso passado – mas nós envelhecemos, ele não... nós nos preocupamos com as coisas domésticas, ele não... nós temos remorsos, ele não... a culpa é nossa, não dele...

Ele controla o menu de todos os restaurantes italianos de Los Angeles; se você quer comida do Norte da Itália, tem que pegar um avião para Milão...

Os homens o seguem, imitam-no, brigam para ficar perto dele... há nele alguma coisa de vestiário, de caserna... passarinho... passarinho...

Ele acha que a gente deve pensar grande, jogar aberto – quanto mais abertos nós somos, mais recebemos, mais aprofundamos nossa dimensão interior, mais crescemos, mais nos tornamos o que somos – maiores, mais ricos... (ibidem, p. 289, itálicos da edição)

Nele, mesmo que Talese tenha usado a primeira pessoa do plural, percebemos o tom pessoal do narrador, suas percepções acerca do personagem. Como disse em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, o conteúdo do perfil “é minha voz. É minha dedução de toda a pesquisa que fiz”.⁷⁹

Na mesma entrevista, Talese fala sobre a preferência por citações indiretas, recurso que ajuda a não “interromper” a narrativa com falas dos entrevistados. O autor prefere, em vez disso, estabelecer voz própria ao narrador, que guia o leitor pela história:

Se eu posso evitar uma citação direta – e, por vezes, você não pode ou não deveria – eu o faço. Porque o que você faz quando usa uma citação direta é abrir mão da sua voz. [...] E se você se render à citação direta, a citação, mais do que nunca, torna-se não pensada e não literária. Uma citação que vem diretamente da boca de outra pessoa não é uma frase. Quando você escreve uma frase você pode reescrevê-la uma dúzia de vezes. Uma única frase. E por que todo esse trabalho? É para tentar estabelecer uma linguagem que é ao mesmo tempo específica e tem um tom em sintonia com a voz. E é isso que traz a leveza no estilo e faz a transição do jornalismo para a escrita literária – o que algumas vezes é chamado de jornalismo literário. Você não consegue atravessar essa fronteira com citações diretas. Se você faz isso, você está se rendendo ao entrevistado e deixando ele se tornar o escritor. E, normalmente, eles não escrevem muito bem.

O estabelecimento da voz é a maneira que Talese encontra de ser o *verdadeiro autor* do texto. Talvez essa seja a grande vantagem do Novo Jornalismo, se comparado ao jornalismo convencional. Nesse último, o foco é sempre a notícia, os fatos, o atual. Pouco importam as opiniões ou sentimentos do escritor sobre ela, pouco importa como as pessoas estão vestidas ou a maneira como deram determinada declaração.

No Novo Jornalismo, o autor importa – e *tudo* é importante para o autor. Basta perceber como falamos de textos noticiosos. Refere-se normalmente a temas: o tsunami, o incêndio, o assassinato da vez. Na segunda situação, o foco vai ao autor: você leu o último texto do Gay Talese? Do Capote? Do Wolfe? É o autor que permite o estudo de

⁷⁹ O entrevistador pergunta, então, se Sinatra concordaria com certo trecho do perfil acerca do relacionamento do cantor com Ava Gardner, e Talese responde: “Aquilo [que escrevi] é o que eu pensei que Sinatra pensava. Eu não dou a Sinatra o direito de dizer isso e aquilo, não mais do que ele me dá o direito de escolher uma música que ele vai cantar. Ele é quem escolhe!”

Frank Sinatra está resfriado 47 anos após a publicação. E é a transformação dele em narrador que permite dar destaque a essa autoria.

Como explicamos, os limites entre autor e narrador são tênues no caso da escrita de não ficção. O narrador de *Frank Sinatra está resfriado*, por exemplo, retrata não só o Sinatra que “tem tudo”, mas também – e principalmente – o cantor que já passou dos melhores anos de sua vida. O perfilado está sempre cercado de pessoas que vivem em função dele, e, claro, continua famoso. Mas não como na época das *bobbysockers*. Claro, continua podendo tudo. Mas não consegue dormir. É solitário, calvo, tem explosões repentinas de raiva e artrite. Não tem paciência com a nova geração e vive mergulhado em silêncios soturnos. O Frank Sinatra de Gay Talese é um perdedor que por um desvio chegou ao topo. E, talvez, isso seja uma característica mais do narrador do que do personagem.

A maioria dos textos de Talese trata, em certa medida, dos *grandes* perdedores. Sobre personagens que com certeza têm talento, muito talento, mas por um motivo ou outro não fazem grande uso dele. Ou não estão mais no topo. Isso acontece no perfil sobre Floyd Patterson, intitulado *O perdedor*; ou no já mencionado *Joe Louis – o rei na meia-idade*; ou ainda nos sobre Joshua Logan (*A psiquê sensível de Joshua Logan*) e Joe DiMaggio (*O outono de um herói*).

A própria autobiografia (*Vida de escritor*) o retrata dessa maneira. A sensação que temos após lê-la é que Talese é todas as histórias que *falhou em contar*. É todas as histórias *sobre perdedores* que falhou em contar. Sejam elas de um prédio no qual todos os restaurantes *sempre* fecham, sobre o homem cujo pênis foi cortado ou sobre a jogadora que – na final do mundial feminino de futebol – errou o pênalti e levou para casa a derrota. Talese nos conta como era um estudante comum, como quase não entrou na faculdade, como quase não conseguiu o primeiro emprego no *The New York Times*. Somente pela leitura da autobiografia, quase não conseguimos entender como aquele homem de histórias fracassadas é um dos maiores escritores de não-ficção.

Sendo assim, o narrador de Gay Talese retrata fracassados. Ainda que não sejam fracassados. Ainda que sejam grandes jogadores de beisebol, lutadores de boxe, dramaturgos. Ainda que sejam excelentes cantores ou escritores. O narrador não os retrata dessa maneira. É ótimo, para Gay Talese, que Sinatra estivesse resfriado. Porque isso trouxe um lado do grande astro da música, do *Il Padrone*, que outra ocasião não poderia trazer. Se construído por outro escritor – ainda que tivesse feito as mesmas

entrevistas, observado as mesmas situações, reparado nos mesmos detalhes – seria outro Sinatra.

Aliás, a própria *construção* de Sinatra mostra a preferência pelos “fracassados”. Talese entrevista as pessoas que ficam *em volta* do grande ídolo. A moça das perucas, o assessor de imprensa, o guarda costas. Entrevista os que não são “o grande herói”, que não merecem um perfil para si. É a maneira de Talese dar voz a eles. De dar voz àqueles que constroem um grande homem. Um grande homem fracassado.

O “fascínio pelo fracasso”, que faz com que Talese se identifique com tais personagens, é também em parte responsável pela importância que o escritor atribui ao resfriado de Sinatra, relacionando-o ao estado de espírito do cantor e ao momento em que se encontrava na vida. Outros fatores também podem ser apontados como possível identificação entre os dois.

Talese é, assim como Sinatra, ítalo-americano. E, como disse em entrevista ao site *Nieman Storyboard*, escreve a partir de experiências pessoais:

Quando escrevo sobre Sinatra e direitos civis, Máfia e minorias, escrevo a partir de muita experiência pessoal. Se eu escrevesse sobre Malcolm X e Martin Luther King eu não poderia fazer isso. Mas quando escrevo sobre Sinatra, Joe DiMaggio, Joe Bonanno, Frank Costello – escrevo sobre um assunto com que vivi. Nascido na Itália, com pai italiano, a ideia de ser um estrangeiro, um imigrante, ocasionalmente chamado de *wop* e *dago*⁸⁰ – escrevo a partir de experiência pessoal. [...] Então quando escrevo sobre italianos e ítalo-americanos, sou uma autoridade no assunto como qualquer outra autoridade nos Estados Unidos. James Baldwin’s tem o aval dos negros. E Bill Kennedy escreve sobre os irlandeses, certo? E Roth escreve sobre os judeus. *Tudo bem*. Mas quando Gay Talese escreve sobre ítalo-americanos, há poucas pessoas neste país que podem me dizer mais do que já sei a respeito do tema.

As roupas de Sinatra, de papel muito importante para a caracterização do personagem, como já observamos, são habilmente descritas pelo escritor. Mas não só as dele. A forma de vestir de seus amigos, fãs e desafetos nos são informadas com o mesmo apuro – talvez com a mesma dedicação com que Joseph Talese, o pai do jornalista, fazia ternos italianos à mão e os acomodava ao corpo do pequeno Gay Talese, ao aprontá-lo para o colégio.

São pontos fortes de identificação entre Talese e Sinatra⁸¹, que nos permitem lançar novo olhar sobre a relação jornalista e perfilado, narrador e personagem. O escritor, de

⁸⁰ Ambos termos pejorativos para se referir a imigrantes, em especial italianos. Pode-se pensar em traduzi-los, de forma adaptativa, por “carcamano”, ou alguma outra expressão injuriosa a estrangeiros.

⁸¹ Na entrevista concedido ao site *Nieman Storyboard*, Talese fala sobre a experiência de “mergulhar” na vida de Sinatra para fazer o perfil: “Você é capturado pela pesquisa, é sufocado por ela. Então você habita a pesquisa, que é a vida de outra pessoa, ou várias vidas. E você se torna parte da atitude dessa outra pessoa, assim como de seus modos de ser em vários estágios da vida. Como Sinatra jovem, na meia-idade, na velhice. E você fala ao leitor com conhecimento de causa – e com sua voz.”

certa forma, ao tornar-se narrador, torna-se também personagem de ficção: sabemos da atenção particular aos detalhes, do cuidado ao descrever roupas, da proximidade que toma ao abordar os ítalo-americanos.

É Gay Talese refletido em seu perfilado – narrador e narração.

3.3.4) Quem é Frank Sinatra?

No dia seguinte, no corredor do edifício da NBC, onde ia recomeçar a gravação de seu especial, Sinatra conversava com alguns amigos sobre o programa da CBS. A certa altura ele disse: “Oh, foi muito divertido”.

“Sim, Frank, um puta dum programa.”

“Mas acho que Jack Gould tem razão em seu artigo do *Times* de hoje”, disse Sinatra. “Deviam ter tratado mais do *homem*, e não tanto da música...” (TALESE, 2004, p. 288, grifo do autor)

Se houve uma “histeria no mundo de Sinatra” (*idem*) antes do documentário da CBS ser lançado, depois de ir ao ar o cantor ficou insatisfeito com a representação própria – ou, melhor, com a não-representação. Falaram da carreira, mas não do *homem*, disse. E *deviam* tê-lo feito.

No início das gravações do especial da NBC, não é o cantor quem dá as caras, mas seu dublê. “Delgado anda como Sinatra, é da altura de Sinatra e seu rosto, *visto de determinados ângulos*, lembra o de Sinatra” (*ibidem*, p. 273, grifo nosso). Encarar o personagem apenas do ângulo da carreira musical parece-nos como essa imagem: *lembra* Sinatra e até se faz passar por ele, desde que não se mude o ponto de vista.

Acreditamos que Talese conseguiu, em *Frank Sinatra está resfriado*, tratar não apenas da carreira, mas também do homem. Em contraposição à imagem mitológica do cantor – o “Sinatra de *press-release*” ou “supranormal”, como chama Frank Sinatra Jr. –, Talese escreve o “Sinatra verdadeiro”⁸², que chega cinco minutos depois do dublê, com o rosto pálido e os olhos azuis “um tanto aguados” (*ibidem*, p. 274).

Não é como se Talese mostrasse, com essa narrativa absolutamente próxima e particular, que Sinatra é só um cara normal, que passa por variações de humor e pode, como nós, pegar um resfriado. Ele escreve, também, o homem que oscila entre os extremos de generosidade e egoísmo: que reconstrói a casa de um conhecido após um

⁸² “*Real Sinatra*”, no original.

deslizamento de terra e, no parágrafo seguinte, derrama um frasco inteiro de *ketchup* em um de seus homens (*ibidem*, p. 265)⁸³.

Nessa página do perfil, a própria organização dos parágrafos ajuda a construir o Sinatra bipolar: depois do episódio do *ketchup*, Talese conta o incidente da pintura do jipe laranja – comentário confundido com ordem e levado até a última instância. E, no próximo, o caso de Jane Hoag e o pássaro de alabastro. “Está tudo bem, garota”, ele diz após quebrar o outro passarinho e deixá-la completamente confortável.⁸⁴

Todos nós somos inconstantes, mas isso é muito mais latente em Sinatra. E, por mais que o filho insista em dizer que ele é apenas um sujeito normal, ele não o é. Ele é, em parte, o “macho plenamente emancipado”, o “homem que pode fazer tudo o que desejar, *tudo mesmo*” (*ibidem*, p. 258-9, grifo do autor). Talese “compra” o Sinatra de *press-release* porque sabe que Sinatra é *também* supranormal – ela é *uma* de suas facetas.

Um desses aspectos supranormais de Sinatra é seu *carisma*.⁸⁵ O cantor demonstra ter influência incomum sobre as pessoas: sua mera presença “intoxica o ambiente”, e “faz aflorar nas pessoas o que elas têm de melhor e de pior” (*ibidem*, p. 262). A notícia do resfriado de Sinatra e da gravação frustrada do especial da CBS espalha-se “tal como uma epidemia”⁸⁶ (*ibidem*, p. 279), e sua própria doença parece provocar uma “espécie de contaminação psicossomática que alcança dezenas de pessoas que trabalham para ele, bebem com ele, gostam dele, pessoas cujo bem-estar e estabilidade dependem dele” (*ibidem*, p. 258).

⁸³ Talese percebe o comportamento bipolar de Sinatra especialmente diante do resfriado e das preocupações que o rodeiam no momento da apuração. Na entrevista ao site *Nieman Storyboard*, o autor conta que há um Sinatra no momento da apuração e outro no da escrita: “[...] depois que eu voltei para Nova York, vejo a diferença: Sinatra não está mais preocupado com Walter Cronkite, a Máfia e a CBS. [...] Sinatra acabou de completar um álbum na televisão. Todas as preocupações já passaram. Toda a ansiedade que precedeu a minha visita à Califórnia – um mês depois, ele é um cara diferente. E onde eu estou? De volta a Nova York.”

⁸⁴ No início desse mesmo parágrafo, Talese resume a personalidade inconstante e intensa de Sinatra: “Mas seria insensato tentar prever a sua reação, porque ele é um homem totalmente imprevisível, capaz de grandes variações de humor, um homem que reage por instinto, de forma instantânea – reage de forma desmedida e selvagem, e ninguém consegue prever o que virá em seguida”. (*ibidem*, p. 266) O texto, ao encadear “bons” e “maus” momento de Sinatra, torna-se também “inconstante” e “imprevisível”, tomando a forma daquilo que narra.

⁸⁵ Ouvimos pela primeira vez o *carisma* como ponto-chave para entender o perfil em uma conversa informal com Paulo Paniago, nosso orientador e, à época, professor de Jornalismo Literário.

⁸⁶ Na entrevista ao site *Nieman Storyboard*, quando o entrevistador pergunta a Talese como ele sabia que todos tinham conhecimento do resfriado, o escritor responde: “Por Deus, eles sabiam. Claro, você começa com Mahoney. Quem além de Mahoney saberia disso? Um cara que trabalhava para Mahoney me disse primeiro. Mahoney está conectado a Brad Dexter. Dick Bakalyan, que era próximo de Mahoney, sabia sobre o resfriado. A NBC estava perdendo uma fortuna. [...] Quando você coloca uma orquestra de 65 instrumentos no lugar – esses caras estavam sendo pagos. Tem o estúdio, Burbank. E então é tudo cancelado? Todos os vendedores da Budweiser sabiam. Foi um evento público!”

Enumeramos, nos parágrafos anteriores, vários aspectos do personagem Frank Sinatra que são comuns e incomuns a pessoas normais. O resfriado, porém, flutua entre as duas categorias. Por um lado demonstra que o cantor ainda é um “sujeito normal”, e que pode pegar um resfriado como qualquer um; por outro, que seu resfriado não tem as consequências de um resfriado comum. Ele pode, em pequena escala, “emitir vibrações que interferem na indústria do entretenimento e mais além, da mesma forma que a súbita doença de um presidente dos Estados Unidos pode abalar a economia do país” (*idem*).

Essa mistura entre Sinatra ordinário e extraordinário compõe o que chamamos de *Sinatra real*. É importante não confundi-lo com a pessoa de carne e osso, com o indivíduo Frank Sinatra, e sim entendê-lo como representação “fidedigna-o-quanto-pode” dessa pessoa. Como explicamos em tópico anterior, consideramos Sinatra ao mesmo tempo pessoa e personagem. Se Talese não houvesse tratado do *homem*, ou tivesse esquecido a *música*, esse hibridismo seria impossível – tal como no documentário da CBS.

Talese reúne e seleciona, dentre uma série de situações apuradas, as que, de acordo com *ele*, melhor representam o cantor. Esse não é meramente Frank Sinatra. É *um* Sinatra possível, *inteiramente* construído pelo escritor aqui estudado. Na entrevista ao site *Nieman Storyboard*, quando o entrevistador lhe pergunta se ele *pensa* em Sinatra como *control freak*⁸⁷, Talese discorda e se justifica:

Quantos homens, quando se separam ou se divorciam, querem lavar as mãos? Talvez [o relacionamento de Sinatra e Nancy] seja representativo de um homem controlador, mas Sinatra tem de ser um homem controlador. Se você fosse Sinatra, como não ser controlador, se você controla tantas partes da vida de outras pessoas? Por conta de quem você é. E quem você é afeta todo mundo. E aqui está ele, casado, com três crianças dessa mulher. E ele escolhe mantê-la como parte da vida dele. Você diz que isso é controlador? Talvez seja, mas talvez seja também a manifestação de alguém que não rompe com o passado. Que mantém o passado e o presente como parte dele mesmo. Você pode ir por qualquer caminho.

No entanto, a leitura do entrevistador não está equivocada de maneira alguma. O próprio Talese dá liberdade para escolher o caminho. Ao mesmo tempo que Sinatra é

⁸⁷ “Alguém que é muito controlador”. Nesse caso, o entrevistador se refere especificamente ao seguinte trecho do perfil: “[Sinatra] mantém estreito contato com a primeira mulher e vive insistindo para que ela não tome nenhuma decisão sem consultá-lo” (TALESE, 2004, p. 298). Tal qualificação de Sinatra pode ser vista, porém, ao longo de todo o texto, como quando chegou pela primeira vez no estúdio da NBC e que a disposição da orquestra e do palco não estava “como ele pedira expressamente” (*ibidem*, p. 274) ou quando a mãe diz que esta é uma característica comum a ela e ao filho: “Se você o contraria, ele nunca esquece” (*ibidem*, p. 284).

completamente construído pelo escritor, ele é inteiramente lido por você. É, como todos os personagens, passível da interpretação do leitor. Ainda que tudo o que esteja ali tenha acontecido, as ações devem ser interpretadas. Esse é um texto para ler e pensar sobre o que foi dito.

É como a conversa com o músico Vincent DeRosa, quando ele diz que a filha está na universidade, mas que tem talento para cantar. Sinatra *fica calado por alguns instantes*, para então dizer que ela cuide dos estudos primeiro (TALESE, 2004, p. 306). O que se passou na cabeça do cantor nesses instantes de silêncio? Ele quis aconselhá-lo genuinamente ou falou isso para não ajudá-lo a impulsionar a carreira do filha (se lermos a fala de DeRosa como uma indireta)?

A visão de Talese, dada na entrevista ao *Nieman Storyboard*, é a segunda: “A última coisa que Sinatra queria era se tornar padrinho de uma garota da USC”. Apesar da autoridade do escritor, não há impedimento em discordar dele. Essa é a interpretação de Talese, que, claro, observou a cena e teve muito mais recursos à disposição para captar essa “atmosfera” que embasa a interpretação. Ao ser recriada em linguagem verbal, essa cena é limitada – já que não observamos a linguagem corporal, não ouvimos o tom de voz e não percebemos os olhares –, ao mesmo tempo em que é enriquecida – a palavra toma papel muito mais importante, já que ela é nossa única fonte, e dela podemos extrair vários sentidos.⁸⁸

Personagem cuidadosamente construído, cada ação de Frank Sinatra, cada afirmação e adjetivo a ele ligado restringem-no e, ao mesmo tempo, expandem-no. Cada nota emitida pelo jornalista ressoa no todo da composição, de modo a compor uma imagem coesa, mas que, simultaneamente, aponta para várias direções, tornando-o imprevisível na sua previsibilidade. Pois que o Sinatra de Talese é pessoa e palavra, e, como em ambas, tem seus porquês destinados àqueles que o lêem – como uma partitura musical, em que, sobre ela, faz arte o artista.

⁸⁸ Pensemos, também, que Talese estava vendo *de um ângulo*. Evocando novamente a imagem do dublê, talvez Sinatra negar ser padrinho da filha de DeRosa tenha sido *verdade* para Talese no momento, daquela perspectiva – se ele estivesse de outro ângulo, porém, que verdade veria?

Considerações finais

Da estrutura que primeiro imaginamos para este trabalho, pouco mudou em relação à que agora o compõe. Sabíamos ser importante – antes de tratar do perfil – abordar de maneira aprofundada a teoria do personagem. Para isso, dedicamos uma seção do trabalho. O personagem, como centro da narrativa jornalística ou literária, é grande demais para figurar somente no referencial teórico. Mais do que enumerar conceitos e traçar uma linha do tempo, queríamos questionar os limites e problemas do que há de mais humano na narrativa.

Procuramos abranger a construção de personagens tanto literários quanto jornalísticos, além classificar o perfilado como híbrido dos dois tipos. Também achamos necessário debater vantagens e limitações do escritor de não ficção – até que ponto ele é criador e por que é bom ou ruim estar sempre subordinado à realidade –, para demonstrarmos a importância da apuração e do real nesse ofício. Mas talvez a parte mais relevante deste capítulo seja a que discute limites entre pessoa e personagem.

Perceber que Sinatra representa ambos foi essencial não só para admitir a construção do personagem por meio de Talese, mas também para podermos utilizar demais fontes de informação referentes ao cantor. Se Sinatra não fosse pessoa, não poderíamos usar a biografia de Summers e Swan, por exemplo. Caso não fosse personagem, a hipótese deste trabalho seria negada logo no início e, então, poderíamos desistir e pensar em outros temas para o trabalho de conclusão de curso.

Consideramos esse cruzamento de informações de várias fontes – biografia, entrevistas, artigos etc. – absolutamente necessário e enriquecedor ao trabalho. Queríamos fazer análise da construção do personagem não apenas *no texto*, mas também rastrear a matéria-prima para essa construção: a realidade apurada por Talese.

O poder de *construir* do escritor de não ficção, ligado à natureza do personagem enquanto *ser de palavras*, só é possível quando subordinada ao *ser real*. E, ainda assim, é completamente autoral e livre dentro dos limites da realidade. O Frank Sinatra de *Frank Sinatra está resfriado* é de Gay Talese. Feito por Gay Talese com tinta e papel. Nasceu do trabalho jornalístico de apuração, seleção da realidade, escrita cuidadosa. Mesmo assim, deve tudo ao Sinatra de carne e osso que estava resfriado durante aquelas seis semanas; que é explosivo, generoso, extravagante, que tudo pode, que é supra-humano justamente por ser humano demais.

Ao mesmo tempo, para poder descrever essa realidade em linguagem verbal, o escritor se utiliza de uma série de procedimentos narrativos, igualmente importantes de serem analisados. O uso de técnicas literárias e de caracterização de personagens secundários, assim como o papel do narrador jornalístico, foram por nós estudados para que pudéssemos responder *quem é* Frank Sinatra.

Depois de um ano de pesquisa sobre *Frank Sinatra está resfriado*, desde disciplinas anteriores e incontáveis leituras, acreditamos ter demonstrado como Gay Talese constrói o personagem de Frank Sinatra no perfil – de que maneira compôs *sua* versão da Voz.

Referências bibliográficas

Livros

- AMATE, Tiago. *Perfilar coisas: o inumano no centro da narrativa jornalística*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto, 1985.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- CANDIDO, Antonio *et. al.* *A personagem de ficção*. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CASTRO, Gustavo de. *Jornalismo literário*. Brasília: UnB, 2010.
- CHILLÓN, Albert. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universitat Antònoma de Barcelona. Servei de publicacions, 1999.
- CHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Org. TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editorial Presença, 1967.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística*. Brasília: Casa das Musas, 2005.
- PANIAGO, Paulo. *Um retrato interior – o gênero perfil nas revistas The New Yorker e Realidade*. Brasília: UnB, 2008.
- PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- PEREIRA JR., Luiz Costa. *A apuração da notícia: métodos de investigação na imprensa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2007.

ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SUMMERS, Anthony e SWAN, Robbyn. *Sinatra: a vida*. São Paulo: Novo Século Editora, 2012.

TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TALESE, Gay. *Vida de escritor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VILAS BOAS, Sergio. *Perfis: e como escrevê-los*. 2ª ed. São Paulo: Summus, 2003.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Artigos

COUTINHO, Iluska. *O conceito de verdade e sua utilização no Jornalismo*. Revista Acadêmica do Grupo Comunicacional de São Bernardo, Juiz de Fora, ano 1, n. 1, p. 40-57, jan./jun. 2004. Disponível em:

<<http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/2/2d/GT1Texto014.pdf>>

LIMA, Paloma. *O detalhe como ornatus e o medo do outro em "O coração denunciador"*. Espírito Santo: UFES, 2010. Disponível em:

<<http://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/06/lima-paula-o-detalhe-como-ornatus-e-o-medo-do-outro-em.pdf>>

Internet

PIRES, Francisco. *Não-entrevista que fez história*. São Paulo: Estadão, 2010. Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,nao-entrevista-que-fez-historia,655176,0.htm>>

TALESE, Gay. *Frank Sinatra has a cold*. Esquire, 1966. Disponível em:

<http://www.esquire.com/features/ESQ1003-OCT_SINATRA_rev>

GREEN, Elon. *Annotation Tuesday! Gay Talese and "Frank Sinatra Has a Cold"*, 2013. Disponível em:

<<http://www.niemanstoryboard.org/2013/10/08/annotation-tuesday-gay-talese-and-frank-sinatra-has-a-cold>>

Anexos

Anexo 1 – O processo de escrita

Gostaríamos de trazer algumas observações sobre o processo de escrita de Gay Talese. O objetivo principal desta parte do trabalho é mostrar as imagens do esquema de organização feito pelo escritor para construir o perfil – e, assim, o personagem de Frank Sinatra. Antes disso, traçaremos as últimas considerações sobre a necessidade de Talese de pensar (e repensar) e construir (e reconstruir) o texto.

Talese disse em entrevista ao site *Nieman Storyboard* que poderia levar dois dias na escrita de uma única frase, com o objetivo maior de torná-la *a melhor sentença possível*: “Talvez eu consiga perto do fim do trabalho, quando já tenho tudo na minha cabeça claramente, mas é muito raro haver qualquer clareza na minha mente. Ela é sempre cheia de confusão e oportunidades para ir em direções diferentes”.

O escritor, normalmente, não chega a escrever uma página por dia – ritmo bem mais lento do que um repórter de jornal diário. A dificuldade está em “decidir exatamente o que eu quero dizer e como quero dizê-lo. Ambos são importantes” (grifos nossos). No caso de *Frank Sinatra está esfriado*, o autor demorou “seis semanas para organizar o material e escrever um artigo de 55 páginas, baseado em larga medida nas duzentas páginas de anotações referentes a entrevistas com mais de cem pessoas” (TALESE, 2004, p. 519).

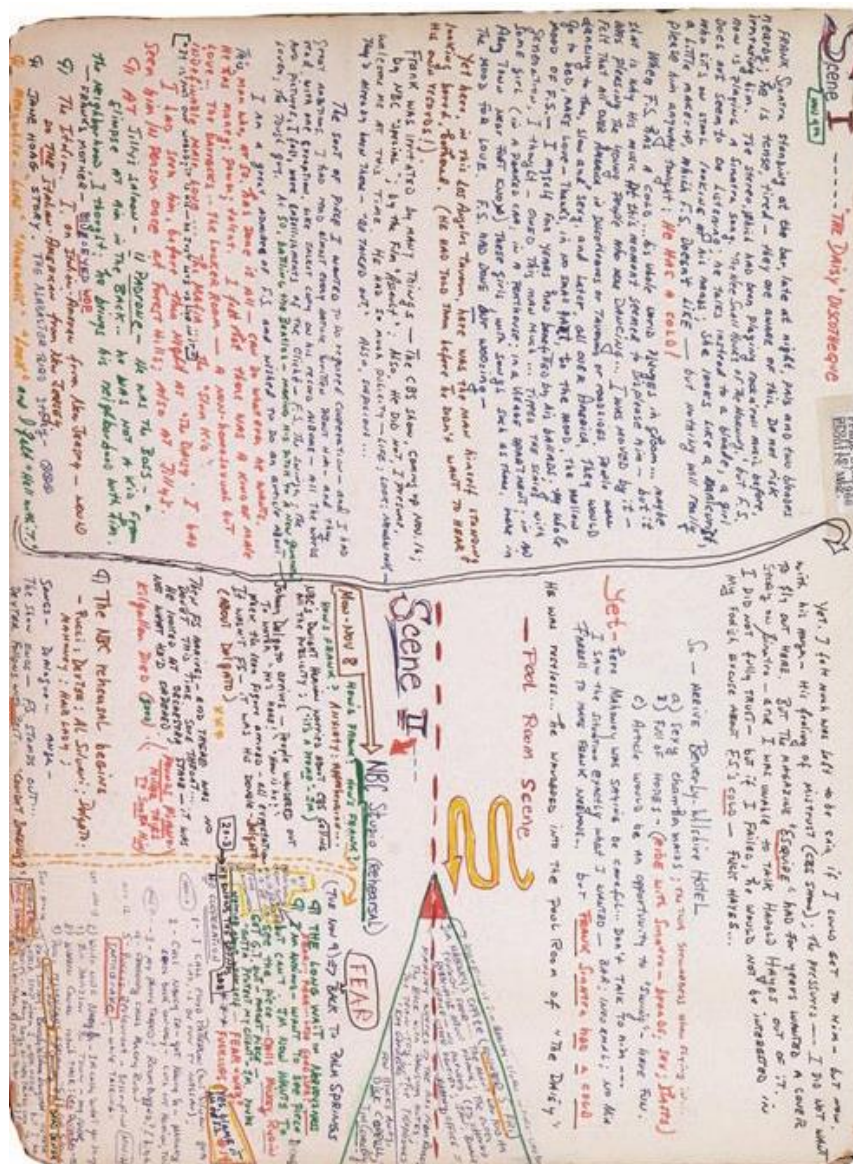
Todas as anotações para a construção dos futuros trabalhos do autor são guardadas “num número cada vez maior de caixas de papelão” (*ibidem*, p. 513). Elas contêm informações práticas da entrevista (onde Talese e a fonte se encontraram, o horário do encontro, o lugar, o assunto de cada entrevista), mas também impressões pessoais sobre as pessoas entrevistadas – “suas idiossincrasias e sua descrição física, o grau de confiança que tenho nelas, e muito sobre meus sentimentos e preocupações pessoais, de acordo com o andamento do trabalho naquele dia” (*idem*).

De acordo com Talese,

o objetivo original dessas anotações era tornar as coisas mais claras para mim mesmo, reafirmar meu próprio ponto de vista depois de horas ouvindo os outros atentamente, e também, não poucas vezes, desabafar um pouco a frustração que sentia quando minha pesquisa parecia ir mal, como certamente era o caso no inverno de 1965, quando não consegui ficar frente a frente com Frank Sinatra. (*idem*)

Procurar o caminho em meio ao grande labirinto de informações da mente do escritor: tudo por meio de anotações em papéis de lavanderias cortados em quatro partes, para que caibam no bolso do paletó⁸⁹; e depois datilografados à máquina de escrever. Se importantíssimos no processo de apuração, não poderiam faltar durante a escrita. E é isso que as fotos a seguir mostram.⁹⁰

Figura 1 – “Shirt board” de Talese, cenas 1 e 2 de *Frank Sinatra está resfriado*



⁸⁹ Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5925/the-art-of-nonfiction-no-2-gay-talese>>.

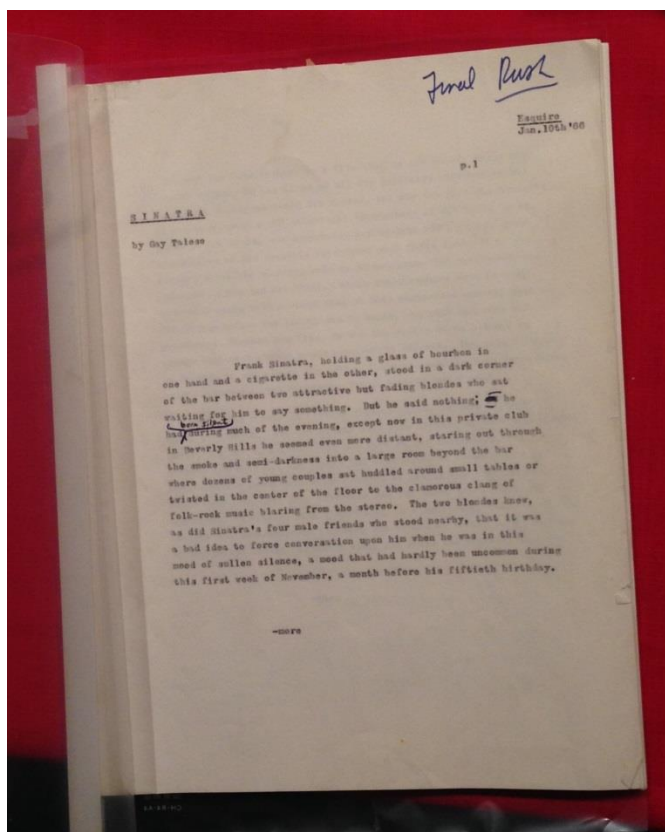
⁹⁰ Figuras 1 e 2 disponíveis em: <<http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2012-08/02/gay-talese-author-and-journalist-interview/viewgallery/7>>.

Figuras 3 e 4 disponíveis em: <<http://www.niemanstoryboard.org/2013/10/08/annotation-tuesday-gay-talese-and-frank-sinatra-has-a-cold/>>

Figura 3 – Talese com uma de suas “*shirt boards*”

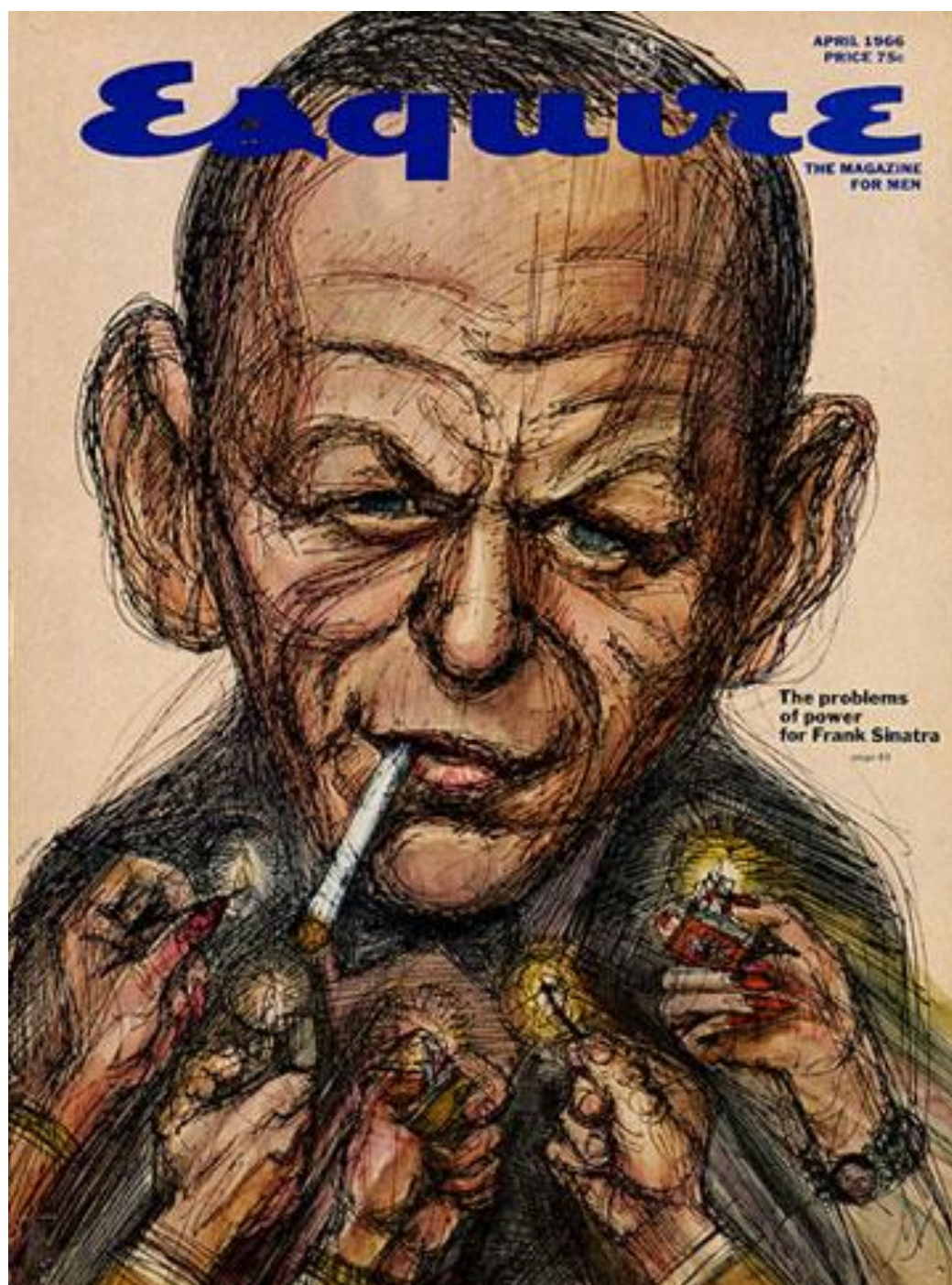


Figura 4 – Versão de *Frank Sinatra está resfriado* entregue à *Esquire*



Anexo 2 – *Esquire* de abril de 1966⁹¹

Figura 5 – Capa



⁹¹ Figuras 5 e 6 disponíveis em: <http://www.esquire.com/features/ESQ1003-OCT_SINATRA_rev_>.

